BIBLIOTECA ȘCOLARULUI

Șerban CIOCULESCU

VARIETĂȚI CRITICE

LITERA

ŞERBAN CIOCULESCU

VARIETĂŢI CRITICE

LITERA
CHIŞINĂU, 1997

2

CZU 859.0.09
C 51

Notă asupra ediţiei

Compartimentul "Începuturile literaturii artistice" a fost reprodus după *Istoria literaturii române moderne* de Şerban Cioculescu, Vladimir Streinu şi Tudor Vianu (Editura "Eminescu", Bucureşti, 1985), celelalte texte — după volumul: *Şerban Cioculescu*, *Varietăţi critice* (Editura pentru literatură, Bucureşti, 1966).

Coperta: *Isai Cârmu*

ISBN

© LITERA, 1997

Biobibliografie

1902 7 septembrie. S-a născut, la Bucureşti, Şerban, fiul lui Nicolae Cioculescu, inginer naval, şi al Constanţei (născută Milloteanu).

1913—1920 Şerban Cioculescu îşi face studiile la Institutul Schwetz-Thierrin şi la Liceul "Traian" din Turnu-Severin.

1920—1923 Şerban Cioculescu îşi continuă studiile la Facultatea de Litere şi Filozofie a Universităţii din Bucureşti.

1923 Debutează cu cronici literare în "Facla literară" a lui N. D. Cocea.

1924—1935 Şerban Cioculescu este profesor secundar la Găeşti şi Bucureşti (până în 1946).

1926—1928 Studiază filologia romanică la Sorbona şi la École Pratique des Hautes Études.

1928—1937 Este titular al cronicii literare la revista "Adevărul".

1935 Şerban Cioculescu debutează editorial cu volumul *Corespondenţa dintre Ion Luca Caragiale şi Paul Zarifopol* (completat în 1964 cu "Documente inedite").

1938—1942 Continuă publicarea "Operelor" lui Ion Luca Caragiale (vol. IV-VII), începută în 1930 de Paul Zarifopol.

1940 Publică *Viaţa lui I. L. Caragiale* (ed. a doua 1971, ed. a treia 1972, ed. nouă 1986).

1942 I se tipăreşte volumul *Aspecte lirice contemporane.*

1944 Publică, în colaborare cu Vladimir Streinu şi Tudor Vianu, *"Istoria literaturii române moderne"* (alte ediţii 1971, 1985).

1945 Îşi tipăreşte teza de doctorat, *Dimitrie Anghel. Viaţa şi opera.*

1946 Editează o excelentă *Introducere în poezia lui Tudor Arghezi* (ediţie revăzută 1971).

1946—1948 Şerban Cioculescu îşi începe cariera universitară la Facultatea de Litere a Universităţii din Iaşi.

1947 Publică lucrarea *Curs de istorie a literaturii române moderne. Literatura militantă.*

1959—1965 Împreună cu Alexandru Rosetti şi Liviu Călin îngrijeşte ediţia critică a "Operelor" lui I. L. Caragiale (vol. I-III).

1963 Publică volumul *Scrisori şi acte.*

1963—1965 Îşi continuă activitatea de profesor la Institutul Pedagogic din Piteşti.

1965—1974 Este profesor şi şef de catedră la Facultatea de Limba şi Literatura Română a Universităţii din Bucureşti.

1965—1967 Este redactor-şef al revistei "Viaţa românească".

1966 Vede lumina tiparului volumul lui Şerban Cioculescu *Varietăţi critice.*

1967 Publică monografia *I. L. Caragiale.*

1967—1974 Şerban Cioculescu este director general al Bibliotecii Academiei Române.

1971 Vede lumina tiparului volumul *Medalioane franceze.*

1972 Şerban Cioculescu publică volumul *Aspecte literare contemporane. 1932—1947.* Este distins cu Premiul Uniunii Scriitorilor.

1973 Publică volumul *Amintiri* (ed. a doua 1981).

1973—1989 Publică volumele I—V cu genericul *Itinerar critic.*

1974 Vede lumina tiparului lucrarea *Caragialiana* (ediţie nouă 1987).

1977 Şerban Cioculescu publică volumele *Viaţa lui I. L. Caragiale. Caragialiana* şi *Prozatori români. De la Mihail Kogălniceanu la Mihail Sadoveanu.*

1981 Este distins cu Marele Premiu al Uniunii Scriitorilor.

1982 Publică volumul *Poeţi români.*

1983 Şerban Cioculescu scoate volumele *Introducere în opera lui Dimitrie Anghel* şi *Introduction a la poèsie de Tudor Arghezi.*

1985 Scoate alte două volume: *Argheziana* şi *Eminesciana.*

1987 Publică volumul *Dialoguri literare.*

1988 25 iunie. Ilustrul critic, istoric literar şi memorialist Şerban Cioculescu se stinge din viaţă.

ÎNCEPUTURILE LITERATURII ARTISTICE

[NOTE PRELIMINARE]

Literatura noastră din secolul trecut începe să se afirme abia cu generaţia de la 1830, când romantismul francez, cu prestigiul său continental, pătrunzând şi pe la noi, săvârşeşte o prefacere oarecum miraculoasă a versului, nedesprins până atunci din tiparul mecanic al ritmului popular sau chiar din pasta cleioasă a prozaismului. Noi nu am cunoscut, ca alte literaturi vecine, atingerea directă cu problematica romantică. Experienţa interioară a romantismului ne-a rămas străină. Scriitorii noştri nu au trecut printr-o "criză" morală, de esenţă faustică, demoniacă sau egotistă, ca urmaşii spirituali ai lui Goethe, Byron sau Chateaubriand, din alte ţări. Boala veacului a pătruns prin unele stângace traduceri, care denotă că "s-a luat act de ea", de bună seamă, că fenomenul n-a fost ignorat cu desăvârşire; dar ea n-a operat pustiitor, prin variante morale. Înainte de Eminescu, aşadar, noi n-am avut un adevărat exemplar de poet romantic, în sensul plenar al cuvântului. Cauzele de neaderenţă morală, în tot decursul dintre anii 1830 şi 1866, la esenţa patetică a romantismului, ar comporta un studiu deosebit. Să ne mulţumim cu unele constatări: o cultură tânără, ca a noastră, care nu trecuse prin succesive etape raţionaliste, timp de câteva secole, nu-şi putea propune eliberarea de sub tirania normelor silogistice; stăpâniţi de o veche tradiţie religioasă, noi nu ne puteam răscula împotriva unor principii materialiste, revendicându-ne o renaştere spiritualistă; nu ni se putea pune nici

problema eliberăii "eu-lui", prea strâns încantenat în structura socială, de convenţii şi interdicţii etice. Nu eram puşi în condiţii speciale de evoluţie, ca să ni se ivească în chip firesc probleme morale şi literare, ca acelea ce se impuseseră în Apus, făcând din romantism nu numai un mare curent literar european, dar şi o zguduire morală, urmată de încadrarea foştilor artizani ai libertăţii artistice, în rândurile luptătorilor pentru libertatea politică. Romantismul apusean implică, aşadar, pe lângă o estetică emancipată şi o filozofie religioasă, o morală individuală nu totdeauna de acord cu atitudinea spiritualistă şi o politică de generozitate socială, sfărâmând hotarele egoiste. Ca orice curent vital impetuos, romantismul e sfâşiat de contradicţii fundamentale care-i măresc însă prestigiul, refuzându-se cadrelor logice, prestabilite. Dintre componentele pe care i le-am enumerat, cele estetice şi etice nu vor fi prea bine asimilate la noi, cele religioase îşi vor găsi un teren consolidat, iar cele politice vor avea o deosebită rezonanţă. Într-adevăr, în această direcţie, condiţiile sunt cu totul favorabile paralelismului dintre preocupările literare şi cele politice. Renaşterea noastră literară coincide cu redeşteptarea conştiinţei naţionale. Socialul se împleteşte strâns cu naţionalul, în perioada prepaşoptistă. Literaţii şi cărturarii, mai în genere, îşi simt chemarea de oameni publici şi liberalismul romanticilor apuseni serveşte, în principatele noastre, ca şi peste munţi, ca un îndemn de afirmare a individualităţii naţionale. Lingvistica şi studiile istorice devin auxiliare puternice ale acţiunii politice. Prin cea dintâi, se afirmă latinitatea noastră, ca un element de prestigiu, pentru revendicarea unităţii naţionale; prin cercetările istorice, acelaşi prestigiu se confirmă şi se amplifică, în ambianţa europeană, favorabilă creării statelor naţionale. Este vremea când mai toţi scriitorii europeni cred în funcţia socială a artei şi se consideră luminătorii poporului. Chiar şi în statele puternice, care trec

însă prin frământări sociale proprii momentelor de tranziţie, literaţii sunt convinşi de eficacitatea cuvântului asupra evoluţiei politice şi îşi revendică rolul de reformatori sociali. Romantismul dezvăluie transformări neaşteptate în temperamentele scriitoriceşti, cum e cazul lui Lamartine care, dintr-un poet suav şi eteric, oarecum feminin în reacţiunile-i morale, ajunge agitator liberal şi şeful guvernului provizoriu, în 1848. Mai nici unul din scriitorii noştri dintre 1830 şi 1848 nu rămâne în afară de lupta socială şi naţională; fie că temperamentul îi este, rând pe rând, sceptic şi depresiv, ca la Grigore Alexandrescu, fie că în stăpânirea unei structuri specifice de iluminat şi de apostol, ca Nicolae Bălcescu, scriitorul român se afirmă, ocazional, sau se consacră din tot sufletul, politiceşte, misionarismului. Caracterul epocii este, aşadar, dinamic, angajând diversitatea temperamentelor, care în alte împrejurări, de stabilitate, ar fi fost îndemnate să se încadreze şi să fie oameni de litere, în sensul strict profesional. Acest moment va veni la noi mult mai târziu, ulterior formării conştiinţei estetice. Când Eminescu, spre surprinderea confraţilor junimişti, exalta în *Epigonii* generaţia scriitorilor iluminaţi de un crez, dar în mare măsură nevalabili sub raportul artistic, el îşi afirma congeneritatea esenţial romantică cu poeţii misionari de la 1848, deşi nu le împărtăşea idealurile, deoarece se formase la şcoala germană, organicistă în privirea evoluţiei istorice.

Etapele de formare ale unei conştiinţe politice sunt mult mai repezi decât acelea ale conştiinţei estetice, pentru că indivizii, în cadrul unei culturi începătoare, se orientează mai uşor în direcţia acţiunii decât în aceea a speculaţiei sau a creaţiei. Despre o doctrină literară, la scriitorii noştri din jurul anului 1830, nu poate fi vorba. Le lipsea acel spirit de grupare în cenacle, unde se frământă manifestele artistice, precum şi tradiţia literară, care asigură continuitatea sau

stârneşte reacţiunile înnoitoare. De altă parte, prestigiul sonor al romantismului francez se echilibra, în cadrul generaţiei respective, cu autoritatea clasicilor francezi, din programa didactică de la Sfântul Sava. Puşi înaintea unor modele felurite şi multiple, scriitorii se arată receptivi faţă de toate, ceea ce denotă orientarea şovăitoare în afară şi chiar în direcţia propriei structuri subiective, pentru surprinderea afinităţilor literare. Un larg eclectism domină, aşadar, începuturile literaturii noastre din secolul trecut. Îndreptarele artistice, de care s-a făcut atâta caz, ca acelea ale lui I. Heliade Rădulescu, sunt prea spaţiate, ca să producă un efect generator de frumos, şi, mai ales, prea puţin competente. Spiritul critic, atât de dezvoltat la creatorii din literaturile constituite şi răspândit chiar printre amatorii sau diletanţii artistici, în acelaşi climat, se formează neînchipuit de încet, la începuturile unei literaturi naţionale. Printr-un fel de acord unanim, de la G. Ibrăileanu încoace, se recunoaşte, în programul revistei *Dacia literară*, cea dintâi orientare literară precisă. Ea se reduce însă la respingerea traducerilor, în ordinea negativă, şi la recomandarea izvoarelor proprii de inspiraţie, ca normă pozitivă; atât şi nimic mai mult; programul îşi accentuează o directivă naţională, fără să-şi precizeze însă un ideal de frumos, prin mijloace artistice determinate. Suntem, la mijlocul veacului, încă în stadiul gramatical şi lingvistic al culturii noastre, când se discută cu aprindere simplificarea alfabetului chirilic şi se opune etimologismului latiniştilor de peste munţi, — mai preocupat de relatinizarea totală a limbii decât de promovarea literaturii româneşti, — soluţia bunului simţ, fonetică. Cât de mult s-a prelungit această dezbatere o dovedeşte tipărirea atât de înaintată în a doua jumătate de veac a hibridului monument lexical, care se numeşte *Dicţionarul limbii române*, redactat de Laurian şi Massim, în sensul latinist aberant. Înseşi începuturile criticii maioresciene

au fost consacrate problemelor gramaticale, întârziate din considerente de politică culturală, care şi-au impus primatul faţă de preocupările literare pure. Chirurgia radicală a primului critic şi estetician român a operat cu succes abcesul, dar i-a atras clinicianului năprasnice resentimente peste munţi, stăruitoare pe alocuri până la începutul secolului nostru. Cu o limbă literară nefixată, despărţită în dialecte provinciale, fiecare încredinţat de puterea sa absorbantă, până la impunerea firească a celui muntenesc, nu se puteau întruni condiţiile prielnice creaţiei artistice. Faţă de construcţiile arbitrare ale unor filologi pasionali, care preconizau, din interese de politică culturală, un monstruos limbaj artificial, fără nici o legătură cu limba uzuală, s-a ridicat o stavilă, aceea a poeziei populare, primită ca un mit regenerator. Generaţii succesive de cărturari au investit aceste producţii, în parte admirabile, deşi nu totdeauna ştiinţific culese şi perfect autentice, cu virtuţi colective, superioare capacităţii individuale de creaţie. Acestui mit îi corespunde, pe un plan paralel, cultul pentru valorile lingvistice cronicăreşti, în care aceiaşi cărturari cred că au descoperit izvoarele de apă vie ale limbii moderne. Este însă de netăgăduit că, oricât de discutabile ar fi valorile artistice ale poeziei populare şi ale cronicilor, ca îndreptare permanente, ele şi-au verificat caracterul binefăcător, în ceasul lor, când bântuia furia experienţelor latiniste şi italienizante. Întoarcerea la limba uzuală, după aventurile fantastice mai sus-numite, li se datoreşte în bună parte. Eşalonată pe mai multe generaţii scriitoriceşti, creaţia limbii literare este însă, mai presus de orice, operă individuală. Un Costache Negruzzi, ca întemeietor al prozei literare, oricît a beneficiat de cunoaşterea izvoarelor istorice naţionale, păstrează meritul simţului artistic, strict personal; un Mihai Eminescu, ca fondator al limbii poetice, nu poate fi privit cu exclusivitate ca neîntrecut "cunoscător al limbii populare, din toate ţinuturile

româneşti" şi al vechilor izvoare, trecându-se peste geniul elaboraţiei sale artistice; iar un Titu Maiorescu, creator al prozei eseiste, nu e câtuşi de puţin motivat prin bunul simţ de ordin gramatical şi lingvistic, substituit talentului expresiei. Dintre cei trei, numai Costache Negruzzi pare o excepţie, pentru că şi-a realizat destinul, fără să fi fost nevoie de un şir întreg de înaintaşi; Eminescu şi Maiorescu sunt însă fenomene de cultură progresivă şi lentă, peste care s-au altoit geniul şi talentul, amândouă, ecuaţie individuală; de altfel ceea ce am numit excepţonal la Negruzzi apare explicabil, într-o dreaptă axiologie, cu ierarhii naturale. Cantonate într-un mediu literar în devenire ca acela dintre 1830 şi 1867, istoriile noastre literare zăbovesc de obicei asupra figurilor de dimensiuni mai curând culturale, care şi-au asumat rolul de îndrumători, făcând ocazional şi literatură; scrierile lor, embrionar teoretice, din domenii auxiliare, sunt îndeaproape cercetate, cu instrumente măritoare; opera lor de imaginaţie, câtă este, e privită în funcţie de evoluţia literară a genurilor, considerate brunetieristic, într-un fel de perspectivă realist scolastică; scriitori adevăraţi, în schimb, sunt mai puţin preţuiţi şi repede trecuţi în revistă, dacă s-au păstrat întregi artei lor şi n-au făcut carieră oficială de dirigenţi; alte numeroase chipuri, de amatori literari, împiedică circulaţia pe aleile istorice, aglomerate cu cât mai multe nume proprii. În capitolul introductiv care urmează, ne vom limita să selecţionăm scriitorii verificaţi cu vremea, prin permanenţa operelor, negăsindu-ne îndatoraţi să începem cu clasicii pe drept necitiţi, ca Iancu Văcărescu şi Constantin Conachi; din scriitorii clasicizaţi prin trecerea anilor, vom reţine edificiile durabile, relevându-le frumuseţile, dar nu vom întârzia în preajma venerabilelor grămezi de moloz, cu ingenioase căutări de crâmpeie de versuri sau de proză citabile, ca acele cartuşe de pe cărămizile ruinelor romane, din care se păstrează inscripţia. Cititorii

să nu se aştepte a găsi rezumate, din operele epice, dramatice sau chiar lirice, cum i-au deprins unele manuale de strictă utilitate sezonieră. Se vor da, în schimb, caracterizări şi citate ilustrative; din cunoaşterea operelor, mai relevante decât amănuntele biografice, atât de puţine, de altfel, pentru epoca respectivă, se va schiţa, în linii simple şi nepretenţioase, fizionomia morală a scriitorilor; extinderea biografică e cu totul de prisos. Înţelegând istoria literară, întemeiată ca şi critica, axiologic, vom mânui, aşadar, judecăţi de valoare, raportate nu la idealuri artistice normative, ci la scara de posibilităţi a fiecărui autor, potrivit structurii sale scriitoriceşti. În acest fel, vom selecţiona ceea ce ni s-a arătat conform cu natura intimă a creatorilor, omiţând cu bună-ştiinţă tot ce se îndepărtează de la ea, excluzându-se din componentele structurii sale permanente sau evolutive.

VASILE CÂRLOVA

În privinţa lui Vasile Cârlova, notele biografice sunt destul de sărace. Târgovişte an sau nu, şi-a legat amintirea de oraşul natal ori numai al copilăriei, prin cea mai frumoasă din poemele lui: *Ruinurile Târgovişte i*, care a avut darul să patroneze inspiraţiile lui Grigore Alexandrescu şi I. Heliade Rădulescu. Prin mamă, Sevastiţa, se trăgea din neamul Lăcustenilor doljeni; tatăl pare a fi boiernaş buzoian; o soră, Baliţa, moartă la 20 ani, era cocoşată; alta, Elena, a fost căsătorită cu colonelul Alexandru Florescu. Poetul, născut în 1809, a învăţat şcoala grecească particulară şi a compus primele versuri în greceşte, până ce prietenul lui, I. Voinescu II, îl povăţui să scrie în limba părinţilor săi. Era familiarizat cu limba lui Voltaire, din care traduse un act al tragediei *Zaïre*. Înfiinţarea miliţiei naţionale îl atrase în rândurile cavaleriei, ca sublocotenent. Sfârşitul său neaşteptat, în 1831, a dat loc la tot felul de ipoteze. Versiunea N. Ţinc, a congestiei pulmonare contractată după o nuntă, ca urmare a romanticei înapoieri, în zorii zilei, călare, la garnizoană, s-a acreditat multă vreme. Ea conturează o îndoielnică fizionomie de galanterie romanţioasă, cu cruzime şfichiuită de N. Iorga, care a făcut haz de presupusul "ofiţer amorezat" şi mort "tânăr, cum nu mor, de regulă, ofiţerii amorezaţi". Din amintirile colonelului Gr. Lăcusteanu, vărul său primar, ştim cu certitudine că a murit în braţele acestuia, de tifos. Întreaga operă a lui Cârlova, de altfel, a fost caracterizată de N. Iorga ca o "poezie de domni-

şoară“ (*Sămănătorul*, 5 iunie 1905). Nu există nici un alt temei pentru asemenea nedreptate în judecata literară, decât dorinţa istoricului literar de a ridica pe moldoveanul G. Asachi la rangul de “cel dintâi poet al timpului” (Vasile Cârlova, în *Istoria literaturii româneşti în veacul al XIX-lea*, I, 1907). În condescendenta compătimire pentru presupusa maladivitate a poetului, dedusă din sfârşitul lui prematur, istoricul lua drept autentic acel postum portret convenţional de “frumuşel tânăr cu faţa rotundă, delicată, cu ochii mari, trişti, ca de simţirea morţii apropiate”, iar din eronata premisă a şubrezimii trupeşti deducea chiar consecinţe literare nebănuite: “întreaga lui fire, tinereţea, avânturile bolnăvicioase ale unui trup slab, îl îndreptau către acel Lamartine” etc. Asemenea citate, cu totul distonante, nu şi-ar avea justificarea, dacă nu am avea în vedere exemplificarea primejdiilor care pândesc critica literară, prin concursul arbitrar al ştirilor biografice oarecum legendare şi ca atare nule. Cu excepţia acestui glas izolat, posteritatea a fost din primul ceas pătrunsă de însemnătatea excepţională a lui Cârlova; trei din cele cinci poezii ale lui, prin care ne-a rămas, au fost puse în ciruclaţie de I. Heliade Rădulescu în timpul vieţii lui şi celelalte două, postum (*Marşul* circulase însă în foi volante tipărite chiar în anul compunerii, când poetul se înrolase în miliţia de curînd înfiinţată). Directorul *Curierului românesc* preţuia foarte mult talentul poetic al dispărutului, chiar dacă menţiunea critică despre compunerile lui “mici, dar pline de foc”, ni se pare insuficientă. Mărturia devoţiunii sale se găseşte perfect concretizată în versul:

> O stea, care răsare chiar într-al său apus.
> *(La moartea lui Cârlova)*

Dintre glorioşii înaintaşi, Iancu Văcărescu, autor el însuşi al unui *Marş românessc*, scris la reînfiinţarea miliţiei

naţionale, cu un an înaintea lui Cârlova, scoate, din existenţa acestuia, o învăţătură etică:

Cum orice neam începe,
Întâi, prin poezie,
Fiinţa de-şi pricepe.
(Cununa lui Cârlova)

Generaţia următoare i se închină prin verbul aprins al lui Nicolae Bălcescu. Situarea estetică a lui Cârlova se datoreşte însă lui Ovid Densusianu (*Cursul de literatură modernă*, rostit în 1899—1901, tipărit după douăzeci de ani) şi lui G. Ibrăileanu (*Însemnări literare*, 1919, şi *Scriitori şi curente*, ed. II, 1930): amîndoi îl socotesc primul poet român, modern prin sensibilitate şi expresie.

În perspectiva istoriei literare, se cuvine remarcată confluenţa a două curente hotărâtoare asupra formaţiei talentului poetului: poezia pastorală şi poezia ruinelor, din secolul al XVIII-lea francez, alături de sufletul liricii lamartiniene. Convenţionalul "pastor fido" nu se reflectă într-un fel mai autentic la Cârlova; dar chiar în cea mai discutabilă din poeziile lui, e un farmec desuet, ca într-o gravură de epocă; ea datează, în înţelesurile bune şi rele ale cuvântului; emoţia artificială, lacrimogenă, îşi are stilul determinat şi nu se cuvine dispreţuită, ci încadrată atmosferei respective. Dacă a fost scrisă la 18 ani, cum afirma I. Heliade Rădulescu în nota biobibliografică a necrologului, poezia vădeşte stăpânirea precoce a versului, surprinzătoare la cel ce începuse a compune în limba greacă. Cu toată dulcegăria speciei, versul are şi ceva din simplitatea naturală care stă bine pastoralei, o naivitate în expresie şi chiar un sunet romantic, de dezolare, în nota finală a fluierului:

De lângă mine ea când lipseşte,
Natura n-are nimic frumos;

Sufletul tare mi se mâhneşte,
Orice privire e de prisos.

Şi drept aceea a tânguire
Fac să răsune fluierul meu,
Lăsând şi turme în năpustire,
Vărsând şi lacrămi din ochi mereu.
(Păstorul întristat)

Rugăciune, redactată în 1828, începe cu un accent imnic, profund, cum nu mai cunoscuse la noi poezia smereniei dreptcredincioase:

Fiinţă naltă, lungă vedere,
Izvor puternic de mângâiere,
Pavăză sfântă ăstui pământ!
Dă ascultare, nu-ţi fie silă,
Unui glas jalnic, ce cere milă,
Ce a se plânge are cuvânt.

Nu este însă o rugă personală, ci o implorare în favoarea patriei, de multe veacuri osândită nemilostiv; poema are un îndoit caracter: naţional, de emancipare, cu amintirea ascendenţei romane, şi social, de restaurare a dreptăţii, de încetare a asupririi. Pe alocuri, izbucneşte o notă prepaşoptistă, ca în finalul acestei strofe cu nobilă cadenţă, în începutul ei:

Trimite-i încă plăcută rază,
Negură tristă să nu mai vază,
Arată-i cerul tot mai senin;
Şi patriotul să aibă fală
A-şi spune viţa naţională,
La-ntrebarea unui strein.

Poema se încheie cu o meşteşugită întorsătură retorică, la privirea cerului, în apoteoză de lumini şi focuri, şi în acompaniament muzical suav, de "zgomot lin"; este semn că rugăciunea a fost primită şi că o "soartă de raze plină" se

vesteşte ţării. O notă de progres tehnic se simte, de la *Păstorul întristat* la *Rugăciune*, în tonul grav al monologului, care nu se sfieşte să devieze ruga, invocând păgâneşte Soarele şi folosind, ca şi în alte părţi, îndrăzneţe inversiuni:

Nu cumva, Soare, că merit n-are
Să se numească naţie mare,
Să guste dreptul cuviincios,
Când în tot chipul spre fală poate
Nepreţuite daruri s-arate,
Cu care lumii să dea folos?

Cu totul remarcabilă e sintaxa sigură, dialectica numeroasă, frazarea amplă; fără mijloace plastice deosebite, prin caracterul oarecum corporal, care individualizează mai fiecare strofă, poema trăieşte un fel de viaţă organică.

Din acelaşi an, *Ruinurile Târgovişte*i aparţine aceleiaşi inspiraţii patriotice, dar cu o lungă vibraţie lirică. Este poema în care Cârlova şi-a găsit intensitatea emoţională maximă. Invocaţiile, apostrofele, tânguirile romantice răspund unei simţiri patetice, de o rezonanţă care nu şi-a pierdut efectul. Ibrăileanu a indicat cu dreptate notele preeminesciene: expresia "negura uitării", precum şi acel "profund sentiment de melancolie în faţa vremelniciei lucrurilor omeneşti". Din aversiune faţă de ideologia umanitară, N. Iorga suspecta în versul:

Şi simţ o tânguire de lucruri omeneşti

ecouri "din lumea Omului cu literă mare, idolul fără ochi şi fără coloare la care se închină abstractul veac al XVIII-lea". Ciudată interferenţă a politicii cu literatura! Şi tot atât de curioasă obiecţia adusă versului "general, neprecis", într-un cuvânt, nepoetic, după ce se admisese că e "versul care lunecă mai deplin în inima noastră". Ca toţi dogmaticii, marele istoric îşi şicana plăcerea, dacă îi suspecta ortodoxia. Neavând temeiul să ne mortificăm emoţiile estetice, vom recunoaşte poemei sugestivitatea, remarcată de Ibrăileanu, deşi figuraţia

pe care i-o atribuie lipseşte în pasajul exemplificator. De altă parte, nu se poate admite nici reproşul de incoerenţă, adus de Ovid Densusianu poemei, căreia i-ar fi dorit mai multă amploare şi evocare mai largă. Nota liberală, din versurile finale, împotriva tiraniei, se explică istoriceşte şi nu aduce scădere ferventei meditaţii. Simţirea labilităţii omeneşti mai în genere se îmbină armonios cu regretul faţă de slava trecută a neamului. Lecţie de înţelepciune şi de civism, ruinele sunt o speranţă de viitor. Nu regăsim în *Ruinurile Târgovişte*i compoziţia arhitecturală din *Rugăciune*, dar emoţia e mai directă şi versul fluid, vibrant şi uneori metaforic e al unui remarcabil poet liric.

După înrolarea sa în miliţia naţională, Cârlova a lansat oarecum o chemare de conscripţie a Patriei-mume către fiii ei. *Marşul* este o compoziţie meritorie, cu abilă variaţie în cadenţă, urmărind parcă să-şi ajungă sieşi, fără partitură muzicală.

În cadrul speciei, poetul îşi învederează încă o dată ştiinţa compunerii, a unui adevărat artist. Apelul pune în vedere semnificaţia naţională a reînfiinţării miliţiei, neuitând argumentul liberal, al ecoului în opinia străinătăţii:

Vie-vă, copii, aminte,
Că Europa însăşi simte
În ce cale aţi intrat.

Spirit umanitar, poetul îndeamnă la cruţarea, ba chiar şi la ajutorarea inamicului învins:

Înainte-vă vrăjmaşii să aplece fruntea lor,
Să-şi cunoască neputinţa, ca să scape de omor;
Dar atunci a voastră mână
Pe ei fie mai blajină,
Dându-le şi ajutor.

Ca şi în *Rugăciune*, intervine, dar mai rar, întorsătura retorică:

Pe câmpia românească o tăcere până când,
Până când de arme pline să nu sune când şi când,
Şi p-a căreia lungime
Să nu iasă cu iuţime
Cetele mereu la rând?

După evocarea "ruinurilor", poema se încheie într-o apoteoză alegorică: glasul miliţienilor a deşteptat din morminte pe strămoşii ale căror umbre tăcute privesc "corbul înălţat" — stema veche a ţării; în fâlfâirea steagului, şi "slava iese din mormânt" şi zâmbeşte insignei, în timp ce Patria simte picurându-i pe sân, după veacuri de restrişte, cele dintâi lacrimi de bucurie. Poate că e şi oarecare convenţionalism în aranjamentul teatral de la sfârşit, dar tonul eroic şi sacadat salvează marşul de la discreditul obişnuit al speciei.

Lui Cârlova, privit ca poet modern, i-ar lipsi nota esenţială a romanticului, dacă n-ar fi scris *Înserarea*. Este prima mărturie, la noi, a dominării lamartiniene şi, totodată, cea dintâi asimilare completă a elegiei romantice, care pune capăt cântecelor lumeşti, gen Conachi şi Văcăreşti. Turma, păstorul, păstoriţele, Eho, zefirul, filomela sunt rămăşiţe ale figuraţiei pastorale din veacul precedent, dar caracterul tutelar al naturii, pentru muritorii de rând, vraja nopţii, în contrast cu sentimentul singurătăţii individuale, cu dezolarea din pricina iubirii neaflate, neliniştea rătăcitoare, în "negura mâhnirii", asemuită cu luntrea bătută de furtuni, aparţin celui mai autentic romantism. Poema are tot ritualul meditaţiilor lamartiniene: contemplarea văii, într-un cadru cosmic măreţ, plimbarea privirii în toate direcţiile, cu încântări plastice şi muzicale, voluptuos prelungite ceasuri întregi, din zori până pe înnoptate, cu simţirea molaticei plăceri a somnului. La drept vorbind, poema e o sinteză dibace, în două tonalităţi succesive, din care cea dintâi, o contemplaţie fericită, se încheie pe nesimţite în elegie:

Dar ăstui suflet jalnic, lipsit de mângâiere,
Odihnă, mulţumire, nu-i poci găsi de loc;
Ori unde veselia din inimă îmi piere,
Şi de aceea umblă fugar din loc în loc.

Ce caută nu ştie, dar simte că lipseşte
Fiinţa care poate să-l facă fericit,
Şi neputând găsi-o, în vreme ce-o doreşte
În negura mâhnirii mai mult s-a rătăcit;

Întocmai ca o luntre ce, slobodă pe mare,
Nu poate de furtune a mai găsi pământ;
Ce n-are nici nădejde, că poate d-întâmplare,
Cu vreme s-o arunce la margine vrun vânt.

Dacă am izola însă acest final, de concentrată factură elegiacă, am păstra o fuziune de vechime pastorală, în stilul secolului al XVIII-lea, cu un senin pastel lamartinian, ce-şi estompează la sfârşit culorile în dulce toropeală onirică, de natură muzicală.

Este greu de lămurit dacă poetul atât de tânăr, sensibil la stilul romantic, a trăit cu adevărat pasiunile corespunzătoare, sau dacă le-a dat numai expresie, cu inteligenţa artistică. Deoarece l-am văzut tot atât de apt să reproducă rând pe rând stilul pastoral şi sentimentul patetic al ruinelor, precum şi să-şi stimuleze coarda naţională şi civică, îl socotim un artist, în disponibilitate de simţiri cât mai felurite, care n-a avut timpul să-şi dezvăluie temperamentul intim, nota dominantă a sensibilităţii (un artist al versului mai curând decât al limbii, împestriţată cu muntenisme neestetice, pe alocuri surprinzătoare, dar nu suficient de bogată şi expresivă). Cârlova e, aşadar, un virtuos, care a stăpânit mai multe instrumente: naiul păstoresc, trâmbiţa de fanfară ostăşească, violoncelul grav, prima vioară şi orga profundă. Pentru că opera lui atât de puţină se orchestrează variat, fiecare din poemele lui merită consideraţie analitică. Ele au stârnit en-

tuziasmul contemporanilor, circulând în nenumărate copii manuscrise. Veacul nostru le recunoaşte valoarea estetică şi însemnătatea istorică. Poet de tranziţie, Vasile Cârlova încheie secolul al XVIII—lea la un nivel literar mai ridicat decât toţi predecesorii săi şi inaugurează romantismul, intuindu-i toate notele esenţiale. În sfârşit, în zorii unei renaşteri literare, poetul nu e numai crainicul ei, ci şi vestitorul redeşteptării naţionale. Respingând convenţionalul portret al ofiţerului, veridic numai ca document echipamentar, să păstrăm imaginea unui tânăr însufleţit de toate simţirile momentului crucial şi tot atât de iscusit în instrumentarea lor felurită.

GH. ASACHI

Gh. Asachi, fiul preotului Lazăr Asachievici, s-a născut la 1 martie 1788 la Herţa, dar şi-a făcut studiile la Lemberg (Lwow), unde şi-ar fi luat doctoratul în filozofie şi diploma de inginer arhitect, la vârsta de şaptesprezece ani. După o şedere de doi ani la Viena, se stabili timp de patru ani în Italia, unde îşi cultivă în diferite ateliere, printre care acela al lui Canova, talentul pentru desen şi unde se încumetă a publica un sonet şi a compune în limba şi duhul lui Petrarca. Reîntors la Iaşi în august 1812, începe activitatea sa culturală, care stă la temelia şcolii române din Moldova. La 1 iunie 1829 scoate ziarul *Albina românească*, care primeşte mai târziu un supliment literar, condus de Kogălniceanu. Din căsătoria cu Elena Teuber, bună pianistă, s-a născut Hermiona, care avea să devină soţia lui Edgar Quinet. Adaptat regimului, care-i încredinţase însărcinări culturale importante, Asachi n-a luat parte la mişcarea din 1848; nu încercase să-şi atragă tineretul generaţiei de la 1840, care s-a ţinut departe de omul rece şi orgolios. Pensionat în 1849,

onorat în septembrie 1868 cu o recompensă naţională, încărcat de ani şi de lauri, încetă din viaţă la 12 noiembrie 1869.

Asachi e mai însemnat prin activitatea sa culturală decât prin producerile lui literare. S-a străduit în direcţia teatrului, prelucrând o pastorală, *Mirtil şi Hloe*, după Gessner şi Florian, şi dând la Iaşi prima reprezentaţie în limba română, cu tinere odrasle boiereşti, în casa hatmanului Costachi Ghica (la 27 decembrie 1816). Întreprinderea rămase fără urmări imediate. Tocmai în aprilie 1834, Asachi organizează o altă reprezentaţie, tot cu o trupă ocazională de diletanţi, "Serbarea păstorilor moldoveni", un potpuriu de dansuri şi cântece naţionale, cu înfăţişarea gloriei militare a vechilor moldoveni şi nenorocirilor din trecut şi mai ales cu "facerile de bine a noului aşezământ şi mulţumirea locuitorilor către bunul lor ocârmuitor" (după darea de seamă din *Albina*). Peste câteva luni, la înscăunarea lui Mihail Gr. Sturza, diletanţii reprezintă pe scena teatrului francez de varietăţi, al fraţilor Fouraux, o "dramă eroică" datorită lui Asachi: *Dragoş, întâiul Domn suveran al Moldovii*, care nu s-a păstrat. În 1836, organizează un conservator dramatic, preluând cursul de declamaţie. La 23 februarie 1837, dă întâia reprezentaţie cu *Lapeirus*, dramă "serie" cu cântece, prelucrată după Kotzebue. În timpul celor doi ani de existenţă a conservatorului, se mai reprezintă o altă dramă "serie", *Petru Rareş*, de Asachi, o comedie prelucrată de acelaşi, *Contradanţul sau întunecimea de lună*, câte un vodevil şi o dramă de Kotzebue, în prelucrarea sau în traducerea lui Asachi, care mai dă o "meditaţie" dramatică, *Privigherea ostaşului moldovean*, cu concursul soţiei sale, Elena, compozitoare. Iniţiativa e reluată cu mai mult succes de Costache Caragiali, în colaborare cu foştii elevi ai conservatorului. Asachi îşi continuă activitatea cu vodeviluri prelucrate, cu traduceri de opere, cu farse şi cu drame istorice originale, până în anul morţii (unele din subiectele pieselor sunt comune cu acelea din nuvelele lui istorice).

Compunerile teatrale, lipsite de valoare literară, contribuie însă la trezirea interesului pentru reprezentaţiile dramatice. În acest fel, ca organizator de teatru, ca adaptator, traducător şi autor dramatic, Asachi îndeplineşte un rol cultural considerabil în începuturile teatrale din capitala Moldovei.

Aceeaşi stăruinţă se manifestă şi în cariera sa de poet. O parte din compunerile lui sunt ocazionale, ale unui poet oficial, care-şi înstrunează lira la zile mari, slăvind domniile regulamentare, pe oblăduitori, pacea, progresul ş.c.l. Redactor al Regulamentului organic moldovenesc, referendar al şcoalelor, director al întâiului ziar din Moldova (*Albina românească*, 1829), Gh. Asachi e un om al regimului, iar nu un independent sau un opozant; e un conservator, iar nu un liberal revoluţionar. Pe alte căi decât confraţii săi contemporani, el e însă dominat de aceleaşi idealuri culturale, pe care le serveşte cu tenacitate, neîntrerupt, mai bine de cinci decenii. Primele lui compuneri poetice, legate de împrejurări intime, şi anume de iubirea platonică pentru Bianca Milesi, datează din anii studiilor plastice şi arheologice de la Roma (1809—1812). Ele au fost redactate direct în italieneşte şi poate revăzute de unii cunoscuţi, printre care se numără şi poetul Monti, în tovărăşia căruia, înainte de repatriere, a vizitat pe mama Biancăi, la Venzago. Variantele româneşti — asupra datării lor sincronice nu s-a ridicat până acum nici o contestaţie — ni se par după toate probabilităţile mult mai târzii. Nu aducem în sprijinul îndoielii noastre argumentul că au fost tipărite abia în ediţia a doua a poeziilor (1854), ci acela de ordin artistic, al superiorităţii tehnice, faţă de poemele ocazionale, ulterioare întoarcerii sale în ţară; prin maturitatea expresiei, versurile închinate Biancăi Milesi nu par a fi primele lui produceri lirice. Pentru acelaşi motiv, e greu de crezut că Asachi ar fi găsit încă din 1809 versul clasic, magistral, din oda *Către Italia*:

Vă urez, frumoase ţermuri ale-Ausoniei antice,
Conjurate de mări gemeni, împărţite de-Apenin,
Unde lângă dafin verde creşte-olivul cel ferice,
Unde floarea nu se trece, sub un cer ce-i tot senin,
Unde mândre monumente ale domnitoarei ginte
Înviază mii icoane la aducerea aminte.

Vă urez!.. că cine poate fără dor, făr'umilinţă,
Acea pulbere să calce, al eroilor mormânt?
Ce în curs de ani o mie au stătut în biruinţă,
Ş-astăzi vii sunt prin exemple de virtute şi cuvânt,
Încât în asemănare nu au fost sub orice nume
Mai măreţ nimic, nici trainic de când omul este-n lume...

O asemenea siguranţă şi amploare nu se întâlneşte nici în culegerea de *Poezii* din 1836. Accentul se înrudeşte cu compuneri mult mai târzii, ca acea odă *Pleiada. Către Poeţii Români, la ocazia Pleiadei Române a dlui Constantin Negruzzi* (1845):

Voi, ce-n sân purtaţi p-Apolon, patrioţi din Românie!
Deşi Ursita vă desparte, armonia v-a uni.
Patria, care v-ascultă, tema Muzei voastre fie,
Ca şi ea într-o lumină să se poată înnoi,
Şi prin fapte virtuoase, de o mai dorită soartă,
Vrednică să se arate şi de numele ce poartă.

Acordaţi române versuri p-armonioase alăute,
Într-un rost, ca şi poporul, geamăn cu cel italian.
Să înveţe-amor de Patrie, dor de glorie, de virtute,
Şi românul de pe Istru, şi-a Carpatului muntean,
Cel ce bè-n Sireţ (...), în a Mureşului unde,
Cel l-a cărui triste doine plaiul Pindului răspunde.

Când românul va cunoaşte, prin a cântului putere,
A sa gintă, a ei soartă, ce-i ascunsă-n viitor,
Versul când din ochi i-a stoarce, lacrima cea de putere...

sau ca *Imnul de Seară* (către Ermiona), de aceeaşi factură şi metrică:

Acordează a ta arfă, fiică a juniei mele,
Pe cea stânc-a Petrodavei s-aşezămu-ne-mpreună;
Cât Cernegura pinoasă va luci de-a nopţii stele,
Pe când freamătul pădurii şi-unda murmur dulce sună,
Să cântăm de-acele fapte, călătorul ce-asculta,
De a noastre zise poate un răsunet va păstra!

Unii cunoscători ai literaturii italiene au identificat în versurile lui Asachi, "îngrijit şi îndelung sculptate,... vrednice de buna şcoală italiană..., spiritul Renaşterii clasice a Italiei lui Alfieri şi Monti" (N. Iorga), sau "regimul lui Petrarca şi al liricii italiene settecenteşti" cu înşirarea unui prea mare număr de modele: Filicaja, Parini, Monti, Alfieri, Onofrio Minzoni, Foscolo şi chiar Ariosto şi Lorenzo de Medici (G. Călinescu).

Chiar dacă nu era atât de erudit amator al poeziei peninsulare, Asachi a tras foloase mari din lectura liricii italiene, însuşindu-şi muzicalităţi felurite, mlădieri de metrică variată. Am dat destule exemple în sensul amplitudinii. Poemele cu ambiţii în această direcţie nu sunt însă susţinute până la capăt. Artistul reuşea mai bine în poemele de metru scurt, ca decadenţii elini, cunoscuţi, probabil, prin intermediul versurilor italiene. Mai bună decât *Amorul nemernic, Amorul rănit* (anacreontică) sau *Amorul fugar* (după Moschos) este poezia *Către zugravul*, în care se anticipează cadenţa din *Pajul Cupidon* (deşi la Asachi nu întâlnim alternanţa rimelor feminine cu cele masculine):

Albă frunte să se vadă
Şi umbroase dese gene
Peste care-n cerc să cadă
Negricioasele sprâncene.

Căutătura fă-i senină,
Ca văpaia scânteioasă,
Ochi albaştri fă-i de-Atină,
Sau de Venerea frumoasă.

A ei buze de corale
Către sărutări să-mbie,
Înmierită fă-le cale
De-ngerească armonie.

Dar a ei să nu ascundă
Haruri o mantelă deasă,
Ca gândirea să pătrundă
La frumseţea mai aleasă.

Dar şi în *Amorul nemernic*, cu versuri octo şi heptasilabice, se schiţează aceeaşi cadenţă:

Deschizând uşa în pripă
Un frumos prunc am văzut,
Având cucură ş-aripă,
Iar în mâini un arc temut...
A lui mâine delicate
În a mele le întorc...

Notele preeminesciene sunt foarte numeroase:

Şi mie lin luceafărul
Din cer va să-mi străluce,
Când dulce-a fi de-o patimă
Aminte a-şi aduce.
(Alvir către a sa miniatură)

Din tronul cel de stele,
O Doamne, ia aminte!
A fiilor, părinte,
Ascultă ruga-n cer.
(Imnul moldovenilor la Anul Nou 1832)

Acuma Îngerii,
Lină menitu-i-au,
Ferice trecere
Către liman
(Idem, la Anul Nou 1836)

Măgurile furtunoase,
A Carpatului minuni,
A lor coame rămuroase
De-nverzite-ncing cununi.
(Primăvara)

Noi în frunte vom privi
Sufletelor noastre stare
Şi ce dulce lăcrimare
Împreună vom uni!
(Dorul întâlnirii)

Ea-mi va spune al ei chin,
Eu a mea durere-oi zice...
(ibid.)

Că-s toate-aice trainice,
Anul ne-arată chiar (clar),
Stelele-ascunzându-se
Din nou în cer răsar.
(Primăvara anacreontică)

Din ultima poezie citată, întreg finalul schiţează o dezamăgită înţelepciune, preeminesciană:

O, nebunii fantastice,
Dorirea a-şi ţânti
În gânduri prè nesigure,
Având toţi a muri,

Deşerte-s măgulirile,
Ce trec peste pământ.
Ca o săgeată repede,
Pe aripe de vânt!

Deci la ceresc repaosul
Ţinteasc-al nostru dor,
Precum la dulce patrie
Gândeşte-un călător!

Nu se poate aduce o mai mare laudă lui Asachi decât aceea că versurile sale, chiar dacă nu au avut un rol hotărâtor asupra formaţiei lui Eminescu, care şi-a găsit ritmuri similare şi aceeaşi "Stimmung" (atmosferă) din liedurile germane, prevestesc poezia lui matură (în timp ce Alecsandri, Bolintineanu şi alţi înaintaşi autohtoni şi-au lăsat ecourile în versurile lui de tinereţe).

Poeziile închinate Italiei, amintirii Biancăi Milesi şi anacreonticele constituie partea cea mai bună din activitatea lirică a lui Asachi, excelent meşteşugar al versului. Descins la Roma pe urmele înaintaşilor ardeleni, ca şi ei emoţionat de columna triană, dar sensibil şi la farmecele peisajului şi la "luceferii" ştiinţei şi artei italiene, petrarchist temperat, aşadar cam convenţional, apt să-şi însuşească însă stilul maeştrilor clasici, Asachi e singurul reprezentant al culturii italiene, la noi, în prima jumătate a veacului trecut. Această particularitate îi conferă o fizionomie literară, nu şi o personalitate lirică răspicată. Severitatea lui Ovid Densusianu faţă de poet e cu totul nejustificată, întocmai ca şi admiraţia excesivă a lui N. Iorga, neîntemeiată pe ceea ce poetul are mai bun.

Proza lui Asachi e cu mult mai prejos: o limbă greoaie, poticnită, bătrâncioasă, împestriţată cu stângace decalcuri latineşti, italiene şi franceze, fără vreo intuiţie filologică şi fără acel farmec al personalităţii care face plăcută vetustatea provincialistă, presărată cu franţuzisme, a prozei literare a lui Kogălniceanu sau fireasca folosire a limbii ţărăneşti, alături cu îndrăzneli latineşti, în epistolele lui I.Codru Drăguşanu. Ea nu mai poate oferi azi decât un interes lingvistic şi arheologic, pentru specialiştii curioşi de hibrizi anacronici, deoarece în vremea când Asachi îşi publica nuvelele istorice se iveau în Moldova generaţii succesive de prozatori admirabili.

Asachi stăruie în compuneri informe, de naraţiuni istorice, fără să ţină seamă de realizările dintru început valabile ale

lui Costache Negruzzi. Nuvela istorică era constituită în gen, din 1840 (*Alexandru Lăpuşneanul*), când Asachi începe cu *Ruxanda Doamna* (1841) o carieră de povestitor al trecutului, încheiată odată cu firul zilelor lui. Autorul compune nuvela cu documentări din istoriografia polonă, rusească şi bizantină, dar cu târzia cunoaştere a cronicilor moldoveneşti; consideraţiile politice şi geografice nu sunt strecurate cu intuiţia lucrului literar, ci fac bloc, strivind sub lespezi grele povestirea; naraţia e seacă, grăbită, fără nerv epic şi fără înscenările dramatice în care prind viaţă eroii; singurul sector, remarcat până acum, în care Asachi îşi vădeşte priceperea deosebită, este cel descriptiv, în creionarea grupurilor, a atitudinilor şi mai ales a costumelor şi podoabelor; aci se aplică un ochi deprins, de desenator şi de arheolog, dar fără mari mijloace coloristice. Altminteri, privite în esenţa lor, nuvelele istorice ale poetului sunt vulgarizări lipsite de fluenţa versificatorului anacreontic sau de avântul imnic al odelor italice; vulgarizări oneste, severe, greoaie, cu caracterizări abstracte, de manuale istorice franceze, pentru uzul gimnazial. Idilele amoroase, menite să le insufle poezie, sunt romanţioase şi melodramatice, ca în romanele-foileton, însă fără mişcare vioaie şi fără elemente de senzaţie. Comentariul înăbuşă expunerea la fiecare pas:

"Oastea moldo-română din acea epohă nu era compusă din soldaţi, adecă luători de sold (simbrie), ce din aprozi, *oameni de oaste*, a căror căpetenii erau boierii[1]..."

Intenţia generală e instructivă, însă se confundă interesul literar cu cel informativ. Asachi concepe nuvela istorică după istoricul rus Karamzin, care încercase să romanţeze istoria

[1] Filologii derivă acest nume de la "baro" baron, un grad de nobleţe şi vechime militară. Filoslavul derivă äst titlu de la "boier" slavinesc, care de asemenea s-ar trage de la acel roman "baron", precum "ţarul" de la "Cesar" ("Valea Albă") — n.a.

naţională, în legăturile ei cu istoria popoarelor învecinate. Ca şi cum şi-ar da seama de insuficienţa plastică a nuvelelor, autorul îşi completează acţiunea de răspândire a episoadelor istorice, prin difuzarea unor tablouri şi gravuri, alcătuite de el sau după indicaţiile lui. Lucrul îl mărturiseşte cu umor involuntar, în finalul nuvelei *Alexandru cel Bun*:

"Cu scop de a deştepta mai mult şi a întipări acele episoade în minte chiar prin *sensurile* vederii, eu, cel dintâi, pe unele le-am *acompaniat* la Roma de *tabloane* în oleu, de asemene de stampe litografiate şi de balade adaptate la cânturi naţionale, cari în multe exemplare răspândite în Moldova, *împodobesc camerele patrioţilor, formează gustul estetic de armonie şi servesc junimii de sujet de învăţătură, iar societăţii de conversare şi petrecere*".

Aproape de necrezut! Artistul stihurilor, cunoscătorul unei părţi din poezia italiană, creatorul de şcoli tehnice, autorul de manuale ştiinţifice, în sfârşit, animatorul cultural al Moldovei timp de două decenii măcar (înainte de ridicarea generaţiei C.Negruzzi, M.Kogălniceanu şi V.Alecsandri), întemeietorul jurnalisticii române era cu totul lipsit de idei literare. Pagina cu titlul *Despre literatură*, prin care năzuieşte să dea un program literar, în *Albina românească* (nr. 5, de la 13 iunie 1829), e o înşirare de locuri comune ale unui autodidact; nici o notă personală nu l-ar indica pe Asachi ca autorul ei, afară de rândurile subiective, care-l trădează:

"De însămnat este că armonia viersurilor româneşti să asămănează cu ale poeziei Italiene, care şi întru acesta este cea întâie între cele nouă."

Deşi mai jos se înşiră manuscrisele pierdute de Asachi în urma incendiului din 1827, am crede că un redactor obscur a scris această pagină de introducere la publicarea fabulelor, dacă n-am descoperi pe adevăratul ei autor, în aserţiunea analogică.

Tot aşa nu poate fi nimic mai nelămurit decât acea *Înştiinţare sibilinică* despre limba şi stilul gazetei, apărută

în *Albina românească* de la 17 aprilie 1829; pasul greoi e al prozei lui Asachi:

"Ce să atinge de stilul gazetei aceştiia, redacţia va urma după cel cerut de regulile limbei, şi pe carile orice filolog ideat îl va afla potrivit. Precum de datorie este a nu mai întârzie de a aduce limba vorbită de mai mulţi decât patru milioane de Români, la gradul deplinirei, către carele strălucitul ei început o împuterniceşte, iar paradigma cultivitilor ei surori o îndeamnă".

Omul care afirma, în 1838, că se bucură de mulţimea lucrărilor "literale" nu iubea literatura, în realitate. Lucrul reiese limpede din editorialul *Albinei* de la 29 mai 1838, în care se învederează sporirea activităţii literare, dar se deplânge faptul că "să alege mai mult calea plăcerilor decât a folosului". Curioasă mentalitate utilitară la un produs al literelor italiene! Asachi prepune "romansurilor" şi versurilor interesele practice. "Avem nevoie a înavuţi limba noastră cu cărţi elementare pentru deprinderea cunoştinţelor pozitive. Drept aceea, cu toate că preţuim orice carte folositoare, totuşi ne bucurăm mai mult de producturile ştienţifice, precum *Gramatica* a neobositului D. Eliad, compunerile istorice a Dlor Aron, Săulescu, Kogălniceanu, *Matematica* a D. Poenar, *Istoria Naturală* a D. Cihac etc. Ni rămâne mult de lucrat, că oamenii şi mijloacele nu sunt încă în analoghia trebuinţelor noastre, în vreme când asemine îndeletniciri ni vor aduce mai nemerit către scopos". Orientat către concret şi pasionat de literatura lui, dar izolat de evoluţia poeziei moldoveneşti, Asachi nu avea pasiunea literară dezinteresată, care singură i-ar fi păstrat contactul cu actualitatea. S-a devotat intereselor publice, crezând însă că numai el le serveşte, şi a privit cu superioritate sforţările altora, mai talentaţi, care se ridicau împrejur. Aşa se explică singurătatea sa fără măreţie şi mediocritatea năzuinţelor lui, nuvelistice şi dramatice, vechi încă din ceasul compunerii lor solitare.

Nici una din scrierile lui nu rezistă lecturii, afară de compunerile lirice, atât de meşteşugite, încât scoliaştii nu le vor putea niciodată stabili note esenţiale comune cu teatrul, nuvelistica şi fabulele lui.

Poetul e adeseori admirabil, atât în aspiraţiile sublime, cât şi în cele graţioase, fără să ne smulgă încuviinţarea, la normativul lui N. Iorga, care crede că poezia lui Asachi "trebuie să intre iarăşi în curentele de inspiraţie ale timpului" (*Ist. lit. rom.*., vol.III, 1909).

O asemenea recomandare, atât de străină de ireversibilitatea gustului literar, nici nu mai trebuie discutată. Istoricul literar e însă dator să consemneze faptul că, prin strângerea tardivă în volum a poeziilor înseşi, lirica lui Asachi n-a exercitat mai nici o influenţă asupra evoluţiei poetice a contemporanilor, în vreme ce restul operei sale literare n-a pătruns decât printre straturile publice de jos. Dacă însă, prin amintitele versuri de preţioasă muzicalitate şi de savantă armonie, a putut contribui cât de puţin la desăvârşirea instrumentaţiei eminesciene, poetul şi-a împlinit un mare destin indirect.

I. HELIADE RĂDULESCU

I. Heliade Rădulescu, născut prin 1802, la Târgovişte, e fiul unui ofiţer de poliţie, Ilie Rădulescu, şi al soţiei sale, Frusina, poate grecoaică; trei fraţi s-ar fi stins, asigurând supravieţuitorului unic, din partea părinţilor, tot "fierbintele dor..., tânăra lor căldură şi... toată nădejdea lor". Primele învăţături de "elinică" le primeşte la Bucureşti, de la un dascăl grec, Alexe, dar singur descoperă *Alexandria*, care-i dă gustul limbii paterne. Învaţă az-buchele de la nişte olteni, lucrători la via părintească, apoi, în timpul refugiului, pe

vremea ciumei lui Caragea, descoperă cărţi poporane la o stână. Al doilea dascăl e un ardelean de merit, Naum Râmniceanu, care foloseşte greaca şi româna, fără să lase amintiri bune elevului său. Primeşte învăţătură mai înaltă la şcoala domnească de la Măgureanu şi mai departe la şcoala lui Gheorghe Lazăr, a cărei conducere i se încredinţează, după sfârşitul întemeietorului ei. De altfel, încă din 1820, Heliade predă alături de Lazăr aritmetica şi geometria. Din cursurile de gramatică, va ieşi lucrarea sa originală. Heliade duce şcoala pe umerii săi, cu o mare putere de muncă, şase ani, în care timp, probabil, îşi reface cultura de tip enciclopedic. Alăturat lui Dinicu Golescu, alcătuieşte statutele *Societăţii literare*. În 1828, tipăreşte la Sibiu excelenta sa *Gramatică*, în care biruie bunul simţ empiric. Peste un an, scoate *Curierul românesc*, tipărit curând apoi în tipografie proprie; el face din jurnal un fel de oficios, consacrat însă şi politicii culturale de regenerare, căreia i se dedică pe planuri diferite, în cadrul *Societăţii filarmonice* pentru teatru şi muzică, alături de Câmpineanu, Aristia Caragiali, ca editor şi traducător neostenit, susţinând o întreagă literatură începătoare şi compunând în toate genurile. Heliade conduce din 1832 *Buletinul oficial*, iar din 1836, *Curierul de ambe sexe*; el nu are vocaţia de revoluţionar a lui Bălcescu, neîmpăcându-se cu ideile liberale aduse de tinerele generaţii din Apus, nici cu reforma moravurilor. Politica ţaristă îl aruncă însă până la urmă în tabăra revoluţionară, a cărei conducere o ia, făcând parte din guvernul provizoriu, iar apoi din locotenenţa domnească, alături de N. Golescu şi Chr. Tell. Părerile sunt foarte împărţite asupra comportării sale, în cursul evenimentelor care au dus la prăbuşirea revoluţiei şi surghiunirea capilor ei; învăluit în mantie albă, teatral şi ambiţios, locotenentul domnesc se arată prudent în comisia pentru proprietate şi în alte iniţiative progresiste. la Paris, în exil, prin scrieri prea personaliste, cu

incriminări nedrepte faţă de tovarăşii revoluţionari, precum şi prin atitudini pompoase, de locotenent domnesc mereu în funcţiune, se izolează de mai tinerii compatrioţi, nereuşind să facă o mare carieră de iluminat mesianic, deşi tonul mistic al unor lucrări din acea vreme nu urmărea altceva.

Prin 1853-4, Bolintineanu are surprinderea dureroasă de a-l vedea la Varna, în uniformă turcească. Heliade se întoarce în ţară abia în 1859, cade la o alegere parlamentară, nu joacă nici un rol public după Unire, se risipeşte în activitate politică şi literară dezordonată, primeşte o pensie publică în 1863, e ales deputat în 1866 şi preşedinte al *Societăţii Academice* (în 1867), de care se îndepărtează, pentru neînţelegeri de ordin lingvistic. Moare în 1872, părăsit şi uitat. Viaţa sa familială fusese foarte zbuciumată; obscurului şi penibilului episod al răfuielii cu Gr. Alexandrescu, i se adaoseră repetate neînţelegeri cu soţia lui, zuliară, care-i dăruise numeroşi copii. Dintre aceştia I. I. Heliade Rădulescu avea să-i servească memoria, făcându-se editorul unora din postume şi reeditorul operelor sale.

I. Heliade Rădulescu e personalitatea cea mai proeminentă a culturii noastre din prima jumătate a secolului trecut. Meritele covârşitoare ale gazetarului şi ale editorului nu intră însă în cadrul acestui conspect, care-şi propune să valorifice titlurile estetice ale scriitorilor. Însuşi gramaticianul rămâne în afară de marginile acestei cercetări. E destul să se reţină că gramatica lui I. Eliad, din 1828, pe lângă că promovează idei de bun simţ, ca fonetismul împotriva şcolii ardelene etimologice şi simplificarea alfabetului chirilic, remarcabile la un nespecialist, dă la iveală şi un excelent prozator. Autorul gramaticii e un remarcabil dialectician, prezentând obiecţiile previzibile şi replicând cu o mare vioiciune şi un umor sănătos, pe înţelesul publicului câtuşi de puţin iniţiat în acest domeniu. Heliade are talentul monologului, adică al acelui gen de

scriere care presupune prezenţa efectivă a unui auditoriu, chemat să-şi dea asentimentul şi cucerit prin desfăşurarea plină de vervă a argumentelor. Deşi autotidact, scriitorul şi-a înjghebat o sumă de cunoştinţe, prin care-şi depăşeşte toţi contemporanii, la acea dată. Astfel, trecând în revistă sunetele excluse din alfabet, gramaticianul se arată cunoscător al condiţiilor speciale, cârmuite de determinismul cosmic. "Această slovă sau glăsuire — este născută în braţele căldurii şi moliciunii Asiei şi Africii, unde oamenii vorbesc din gât mai mult şi din vârful limbii lăţite de căldură: d-acolo au venit şi grecii în Grecia şi de acolo au şi adus-o". Totodată, expresivitatea ideii denotă un scriitor apt să-şi concretizeze susţinerile sau respingerile. Am citat din prefaţa la *Gramatică*; în acelaşi loc, pildele evanghelice, o pagină întreagă, cu ton omiletic şi finalul, evidenţiază lecturile religioase ale lui Heliade şi tendinţa către misticism, care se va accentua mai târziu, făcând dintr-însul un fumegos comentator biblic. Anumite atitudini gramaticeşti se cuvin de asemenea consemnate, măcar ca semne de surprinzătoare orientare modernă: dispeţul faţă de lexicul neogrecesc, dominant în acel ceas şi în vază încă timp de două sau trei decenii, respingerea compunerii sintetice a cuvintelor (cuvintelnic pentru dicţionar, cuvintelnică pentru logică, asuprăgrăit pentru predicat etc.), ca şi a împrumuturilor de cuvinte, în tiparul franţuzesc (naţion, ocazion, comision etc.) şi recomandarea neologismelor conforme geniului şi naturii limbii, ca patriotism, entusiasm, naţie, ocazie, comisie, geografie, energie, centru etc.

Cu primul Heliade, în care nu se poate prevedea extravagantul italienist de mai târziu, se manifestă, dacă nu o competenţă lingvistică şi gramaticală, cel puţin o orientare dreaptă, binefăcătoare.

Heliade e de asemenea, în ordine cronologică, cel dintâi critic literar al timpului. Am putea defini critica sa ca gramaticală

şi stilistică. Promotorul regulilor de stil şi de prozodie a citit manuale de retorică franceze, al căror conţinut îi serveşte ca să dea îndreptare tinerilor scriitori. Transcrierea fonetică a numelor proprii e explicabilă, dacă ne gândim la publicul de jos nivel cultural, Heliade dă lecţii de stil, cu categorii analitice bine asimilate; în schimb, noţiunile amestecate de prozodie antică şi modernă îl duc la confuzii, ca aceea între accentul de durată şi cel de intensitate, care-l fac să afirme că "limba noastră este primitoare şi de felul versificaţiei antice şi de acesta nou sau italian" (*Despre versificaţie*, 1838). Gustul criticului este bun şi se poate regreta că nu şi l-a exercitat mai adesea în analize literare, aplicate la scrierile româneşti originale. Astfel, chiar când patima îl îndemna la execuţia severă a poeziilor lui Grigore Alexandrescu, intuiţia este în fond justă, recunoscând excelenţa poetului în epistola familială. Criticul a sesizat direct locul vulnerabil al duşmanului său, şi anume poticnelile metrice, care într-adevăr strică un mare număr din versurile elegiace. Cu un talent polemic deosebit, comentatorul nemilos dă exemplificări numeroase şi concludente, găsind şi câte o trăsătură ascuţită ca aceasta: "la o astfel de liră, ca să zic aşa, trebuiesc nişte degete care în vârful lor să aibă un auz". Polemistul are şi darul insinuării veninoase; fără să precizeze, strecoară că primele versuri ale lui Grigore Alexandrescu au fost mai bune, pentru că au fost revizuite de altul, adică de fostul său patron şi prieten. "Pricina o ştie dumnealui însuşi; o ştiu şi eu; dar fiindcă crez că de aci înainte va avea băgare de seamă la facerea versurilor, n-o mai spun; destul e să vază cineva că este o pricină la mijloc". Forţa acestui pasaj e întreită: aruncă desconsiderarea asupra scriitorului, lăsat la propriile lui mijloace; dezvăluie vechea calitate de îndrumător al criticului; în sfârşit, prin creditul acordat poetului în grava culpă, criticul se învesteşte, în faţa publicului, cu calitatea etică a nepărtinirii, înlătu-

rându-se bănuiala răzbunării. În vederea acestui efect, Heliade mai recunoaşte lui Gr. Alexandrescu meritul de a rima bine, ceea ce nu e chiar aşa de just; calitatea de "rimător", acordată cu echivoc verbal (râmător), nu-i aparţine poetului, după cum se va vedea mai departe. Numai datorită unei tactici de mare polemist, îşi putea atinge Heliade ţinta de a părea obiectiv înaintea publicului care nu cunoştea dedesubturile duşmăniei şi de a-şi crucifica victima cu sadism, opunându-i ca exemple de prozodie, din propria poemă, cu titlul *Ingratul*, în care era vizat, dar numai pentru iniţiaţii certurilor din lumea literară, însuşi poetul. Cu un an înainte, analizându-i fabula *Vulpea*, *calul şi lupul*, cam cu aceleaşi concluzii, înverşunatul critic vădise aceeaşi cruzime, printr-un procedeu de mare efect asupra publicului: anume de a nu se mărgini la critica negativă, ci de a da exemplul unei producţii proprii şi superioare. Mijloacele polemistului se învederează şi în jocul de candoare naivă, în jurul semnăturii G. A-scu, care-i prilejuieşte variate dezlegări onomastice, pline de vervă.

Cu toate calităţile de critic, Heliade a rămas pecetluit, prin formula aproximativă sub care a circulat şi mai circulă apelul său: "scriţi, băieţi, scrieţi oricum, numai scrieţi". Aşa deformat, îndemnul ne-a lăsat imaginea unui spirit necritic, care ar fi preconizat în vremea sa inflaţia literară, direct imputabilă lipsei lui de discernământ. Pe de altă parte, acţiunea *Daciei literare* împotriva traducerilor şi în favoarea unei literaturi originale, inspirată din trecutul naţional şi din realităţile locale, a mărit discreditul lui Heliade, rămas în conştiinţa posterităţii ca patronul prin excelenţă al traducerilor, în dauna producerilor proprii.

În prefaţa la *Gramatica* sa, Heliade vorbeşte numai de traduceri, într-adevăr, atribuindu-le rolul de înfrumuseţare şi înnobilare a limbii; în al doilea rând, menţionează însemnătatea dicţionarelor, pentru îmbogăţirea vocabularului românesc;

nici o vorbă însă despre literatura originală. Dezinteres? indiferenţă? spirit cosmopolit? Să nu se dea un răspuns prea grăbit. Că Heliade iubea literatura naţională, se vede din fragmentul unde elogiază poeziile lui Iancu Văcărescu, "Anacreon românesc", deplângând însă caracterul lor inedit, pe care-şi propune a-l remedia, printr-o manieră forte: "De nu le va da afară, sunt silit a-i spune că o să i le fur şi o să i le dau la lumină". Dar mai ales faptul că s-a făcut editorul şi biograful unui rând de scriitori autohtoni dovedeşte netemeinicia unei asemenea acuzaţii.

Heliade a avut însă intuiţia vrajbei la care poate duce, în momentul începuturilor noastre literare, funcţiunea criticii negative. În literatură, ca şi în domeniul gramatical, el propovăduia pacea, armonia, conlucrarea. Conştient de lipsa unui mediu cultural, favorabil creaţiei literare, prepunea critica stilistică şi prozodică, criticii literare sau estetice. Prin alte cuvinte, era mai oportună întemeierea regulilor elementare ale scrisului decât judecata literară arbitrară, fără fundament de criterii, cum s-ar spune azi, sau de pravili, cum spunea Heliade.

"Critica este o judecată, şi judecata se întemeiază pe pravili, şi pravilile le fac legiuitorii. Care sunt legiuitorii? care sunt pravilile la noi? şi pe ce temeiuri o să se facă critică?"

Întâmpinarea era justă. În lipsă de criterii şi de orientare literară, se putea susţine un armistiţiu, o suspendare a ostilităţilor dintre critică şi creatori.

"Să lăsăm pe cei ce scriu stăpâni pe pana lor, şi viitorimea alege, critica nu îşi are locul acum. Critica acum nu seamănă judecata, ci zavistia..."

Formula autentică a îndemnului e aceasta:

"Nu e vremea de critică, copii; e vremea de scris, şi scrieţi cît veţi putea şi cum veţi putea; dar nu cu răutate; faceţi, iar nu stricaţi, că naţia primeşte pe cel ce face, şi blestemă pe cel

ce strică. Scrieţi cu inimă curată şi începeţi şi lucraţi şi săvârşiţi în Domnul, şi Domnul va binecuvânta ostenelile voastre, şi neamul va cinsti viaţa şi purtarea voastră, şi viitorimea va pomeni numele voastre, şi voi veţi fi fericiţi, pentru că veţi avea pacea în inimă. Pacea dar fie cu voi" (*Asupra traducţiei lui Omer*, 1837).

Tonul apostolic şi finalitatea constructivă a apelului, coroborate cu data istorică şi cu lipsa unei mişcări literare, în sensul actual al cuvântului, îndreptăţesc până la un punct poziţia lui Heliade. Că el însuşi nu era lipsit de spirit critic, în ciuda formulării finale, destul de simplistă, o dovedeşte abila apărare a traducerii lui Aristia, unde găsim formulat pentru întâia oară principiul modern al îndreptăţirii limbajului cult, împotriva partizanilor unei limbi ţărăneşti, tradiţionale. Heliade împuterniceşte pe scriitor să încerce experienţe noi, cu rezultate fecunde. El distinge între limba poporului, care e un simplu material, şi lucrarea artistului, care e arhitectul; ba chiar, el are curajul să ierarhizeze intelectualiceşte: "Limba celui ce nu se gândeşte nu poate fi ca a aceluia ce cugetă şi ştie ce să cugete". Asupra mijloacelor limbii noastre, răspunsul la întrebarea dacă ea e aptă sau nu de sinteză e circumspect şi dilatoriu, lăsând viitorului să decidă în sens afirmativ sau negativ: "Nu ştiu până la care treaptă. Aceasta o va arăta vremea şi limba însăşi, şi ea îşi dezvăleşte secretele sale şi le lasă a se mlădia ca ceara..." Plasticitatea limbii e însă în funcţie de artist, fiind îngăduită "numai geniurilor acelora ce într-adins sunt trimise din ceruri spre acest sfârşit să o cerceteze, să afle de la dânsa şi să le spuie pe urmă veacurilor". Ca şi filologii moderni, Heliade a presimţit că stilul e esenţialmente individual. "În gura şi mâinile nerozilor limba e rebelă, e îndărătnică, şi când ei vor s-o cerceteze ea îşi bate joc de dânşii, se scălâmbă la ei şi li se

arată un monstru". Aceasta nu înseamnă că viitorul luptător politic liberal manifesta faţă de popor, la acea dată, un dispreţ aristocratic. Într-o notă se întrevede, dimpotrivă, amestecul democratului egalitar şi se afirmă iubirea de popor, al cărui suflet se oglindeşte în limba lui: independenţa şi mândria morală a "rumânului" sunt deduse din faptul că limba noastră n-are pluralul de politeţe, obsecvios, al străinilor; fragmentul se încheie printr-un mare avânt omiletic, recomandând respectul stăpânirii şi al legii, dar şi păstrarea demnităţii omeneşti, însuşirea celor bune şi frumoase din Europa, dar nu şi a relelor ei, "cea mai grozavă şi lipicioasă ciumă care omoară toată fiinţa morală şi, prin urmare, politică".

Portretistul satiric (*Domnul Sarsailă autorul, Coconul Drăgan, Coconiţa Drăgana*) e viguros, bonom, persuasiv, fără mari calităţi descriptive, vizând de altfel către tip, în felul clasic, care solicită inteligenţa, iar nu prin figuraţie, memoria plastică a cititorilor. Bucăţile se citesc însă cu plăcere, ca toate scrierile în proză ale lui Heliade, înainte de italienizarea sa lexicală; verva nu se exercită nicăieri în vid, pur verbal, ci pe observaţia morală sau concretă şi cu un vocabular de o mare bogăţie şi de o verdeaţă populară, atât de plăcută filologilor, în zilele noastre. Heliade a descoperit şi a creionat cu vioiciune pe teologul ardelean "absolut", dascăl cu metoda şi limbajul (*Diverse*, 1860) fixate apoi de Caragiale în cunoscutul său tip, Mariu Chicoş Rostogan.

În scriitorul politic, îşi face loc mereu mai exagerat conştiinţa de sine a lui Heliade, până la urmă bolnăvicioasă: delirul grandorii, al celui ce se considera în toate primul, şi delirul persecuţiei, al unuia care se credea încolţit de pretutindeni, victima urzirilor tenebroase. Din toate aceste manifestări, nu e nimic de reţinut. Proclamaţia de la 1848, la redactarea căreia a contribuit, e însă interesantă prin radicalismul ei, amestec ciudat de fervoare socială şi religioasă.

E cert că Heliade încerca să ia şi în politică locul întâi, neînchipuindu-şi că alte titluri decât cele intelectuale ar putea promova în acest domeniu, al acţiunii. Agitatorul nu era lipsit de "diplomaţie", atacând cu tact chestiunea emancipării mânăstirilor închinate, ca măsură să nu apară în nici un chip o impietate sau un sacrilegiu.

Poetul a dăruit literaturii noastre o capodoperă: *Zburătorul*, făurită oarecum demonstrativ, ca o posibilă înviere a miturilor populare. Minunată în poemă nu e atît intuiţia folcloristică (Heliade nu era orientat în această direcţie), cât psihologia nubilităţii şi încadrarea ei într-un climat ţărănesc, de o neîntrecută autenticitate. La afirmarea sentimentului religios, versul de tinereţe din *Cântarea dimineţii*, foarte corect, nu are avântul prozei corespunzătoare. Compunerea în genul Cârlova, *O noapte pe ruinele Târgovişteі*, lipsită de vibraţie, e însă de o arhitectură solidă. În genere, poetul stăpâneşte arta compoziţiei, de tip didactic, în care "ideea", bine conturată, se desfăşoară progresiv, fără greş. El îşi "gândeşte" subiectul, dovadă comentariul atât de interesant pe care-l dă la *Serafimul şi heruvimul sau mângâierea conştiinţei şi mustrarea cugetului*, poemă construită simetric, pe o antiteză de tip romantic. Şirul de sonete neregulate din *Visul*, cu caracter autobiografic, e remarcabil, la data apariţiei (1836), prin analiza profundă a subconştientului, care destăinuieşte la Heliade o viaţă interioară mai interesantă decât la alţi scriitori români din epocă; interesantă e şi ivirea elementului fantastic în poezia noastră, cu acest prilej, ca şi încercarea de a grava trăsăturile fizice monstruoase (XIII). De aceeaşi inspiraţie, unind descripţia înverşunată cu invectiva şi blestemul, e poezia *Ingratul*, scrisă împotriva lui Grigore Alexandrescu. Pamfletarul în versuri era mai dotat decât autorul imnic şi elegiacul lamartinian. Cu toate vulgarităţile neestetice, poema îşi păstrează energia, nedepăşită în acest

gen, decât mai târziu. Heliade a reuşit totuşi mai bine în cântecul şi descântecul de sevă populară, periferică, unde-l ajută bogăţia lexicală, care cuprinde ocazional şi cunoştinţa vocabularului ţigănesc:

Ni, ni, nişi na, na, nà,
Pui de popă satarà...
Diuha! diuha-măi!..

Tinga, tinga, na, na, nà...
Nais te chirasaimos
Te delo del bah,
Dabuli flandăra
Andoi gheneral baros,
Dabuli bacşişul etc.

(*Cântecul ursului,* 1848,
data invocată de autor în 1860).

Viaţa politică în versurile satirice, uneori nesemnate şi publicate clandestin, ia aspect de sabat infernal, cu o cruditate verbală unică în acel ceas (*O festa în commemoratia dillei de 23 sept. 1854 sau Cobza lui Marinică, opera seria in doe parti, tralala, trala, trala, adio etcetera,* Beciu, in K.-K. tipografie, 1855), vehiculând ritmul versului popular cu mari efecte bufone pe alocuri. Autorul, chiar dacă a adoptat o ortografie latinistă imposibilă, are bunul simţ, în asemenea compuneri care solicită publicul anonim, să nu se folosească şi de un limbaj artificial, ci de un material verbal curent. Până şi poema eroico-comică îi e mai pe măsura mijloacelor decât ambiţioasa epopee. Invocarea muzei populare e densă şi savuroasă, în vulgaritatea ei voită:

Lele Muză cântăreaţă,
Mult pestriţă şi fâşneaţă,
Ce cotoi şi mâţe sute
L-al tău *miau* rămân ca mute?..

Uite-mă, mă făcui ghem,
Şi te-nvoc, şi mi te chem;
C-am să fac o poezie,
Or să fie-or să nu fie,
Ca să zboare vorba-n lume
Şi de-al tău şi de-al meu nume.
Versul meu pe româneşte
Piaptănă-l şi-l dărăceşte,
Ca să fie ca acelea
Ce mi-ţi zvântă ca bici pielea...

(*Cyclopele tristei figure, Tantalida sau Tântală şi Păcală*, poemă eroică, 1854)

Traducătorul are marele merit de a fi pus la îndemâna publicului, ca şi a mai tinerilor scriitori, câteva caracteristice meditaţii lamartiniene, într-o formă corectă, izbutind uneori să-şi însuşească ceva din fluenţa şi armonia originalului. El e, aşadar, capul de serie al poeţilor moderni, formaţi sub influenţa curentului romantic. Îl vor urma, cu mai mult talent, Cârlova şi Alexandrescu. Totuşi, la data publicării în volum a traducerilor din Lamartine (1830), Heliade nu e încă în stăpânirea acelei metrici regulate, pe care o va folosi ca exemplificare, spre umilirea fostului său prieten, "ingratul"; versuri aritmice se întâlnesc destul de des, cam în felul acestora, în care primul emistih e defectuos faţă de următorul:

Mergi, fugi, te las, îi zice, în veci fii nenorocit,
Nevrednic d-a mea mânie, sau vr-o dat'a fi iubit.
Nimic nu eşti înainte-mi, jucărie în veci fii...

Câteodată echivalentul surprinde neplăcut, faţă de original, ca în versul:

Sărutare, lemne triste, ce verzi, galbine-nnegriţi
(Toamna)

pentru:

Salut! bois couronnes d'un reste de verdure!

Nu s-ar putea deduce de aci că tălmăcitorul nu cunoştea limba franceză, deoarece a urmărit poate, după prozodia clasică, întocmirea unei sinecdoce (lemne-pădure, partea pentru totul); lipsa de gust, de simţ estetic, e învederată.

Licenţele lexicale nu sunt mai norocoase: fioare pentru fibră (*Imn de durere*), însgomotat, tropoiesc, întristăcios, balla (în volum, dar în *Curierul românesc*: ghiuleaua), grozăvos (îngrozitor!), umedoasă, vâjiosul, plângeros, fiorat şi fioros (pentru înfiorat), toate în fragmentul cu titlul *Războiul*, din Les *Prèludes, Nouvelles Mèditations*.

Limba poetului e mult mai sigură şi curată în proză decât în poezie, unde traducătorul şovăie fie întru ocolirea unui neologism, sau în căutarea unuia, ori sub presiunea necesităţilor metrice. De altă parte, în versuri, muntenismele sunt neestetice, câtă vreme pot fi savuroase în proză, pentru cititorii cu plăceri filologice, în căutarea de provincialisme dispărute, odată cu unificarea limbii literare sau păstrate numai în ortoepia populară.

Nu s-a făcut dreptate fabulistului, în unele privinţe superior. Heliade, spre deosebire de Gr. Alexandrescu, îşi vede dobitoacele şi le schiţează în cărbune, cu energică apăsare:

Iat-o împopoţonată
Şi mereu se gâtuieşte,
Ulubeasna-mpestriţată
Răţoit bănănăeşte!
(Cioara privighetoare)

Se reţine îndeobşte despre această fabulă, numai amănuntul biografic, al compunerii împotriva lui Gr. Alexandrescu; bucata e însă vrednică şi de altă menţiune, pentru verva ei robustă şi populară. Chiar când imită un model, în fabulă, Heliade e personal prin energie verbală, reuşind, în *Măcieşul şi florile*, să dea viaţă unei scenete, cu dialog expresiv, în

care totul e mişcare, dinamism. Intervenţia limbajului cult, în ultimele fabule, strică însă impresia de unitate, care dădea justificare oarecum estetică grasei vorbiri populare:

Timpul muştelor venise
Ca şi timpul la ciocoi,
Căci natura se stârpise,
Producea tot la muscoi
Şi era-n dispreţ laboarea,
Artele, ştiinţa-ardoarea
Către binele comun.
Şi când muştele se pun,
Ele ştiţi, cu iertăciune,
Că ce fac nu se mai spune.

(*Muştele şi albinele*)

I se iartă lesne vulgaritatea, chiar pletorică şi neostenită, ca şi uruiala de vorbe a ţaţelor, dar de o energică factură. Întoarsă în satiră politică, fabula trăieşte şi fără comentariu, datorită bucuriei volubile a autorului, care se transmite contaminant filologului amator.

Pe canavaua străvezie a unei anecdote populare (zi-i, mamă, că e guşată), Heliade face o ţesătură deasă şi rezistentă, în culorile cele mai vii ale limbajului de mahala (*Un muieroi şi-o femeie*).

E cu atât mai regretabil că un scriitor, atât de înzestrat în direcţia umorului lexical neaoş, a suferit devierile cunoscute, ca italienizant, în ultima fază a carierei sale literare. Sublimul, vehiculat de abstracţii fumurii şi într-o terminologie savantă, ucide prin nu ştiu ce ridicol pompos părţile remarcabile din *Michaiada*. Nici momentele mistice şi religioase ale epopeii nu beneficiază de structura religioasă a scriitorului, ca să realizeze poezia. Sfatul boerilor din cântul II readuce pe poet, din empireul marilor ambiţii, pe pământul ferm al limbajului popular:

— Rău se-ncuibă păgânul în ţară, badeo Udreo!..
— Sunt mulţi, ucigă-i crucea! răspunse Dan Vistierul...
— Ce ajutor, nea Udreo?..
— E bună vorba, tize!..

Oricum, nici încercarea de a însufleţi îngerii (prima, în literatura noastră!) nu e de desconsiderat, în această fragmentară epopee, în care miraculosul e mai dezvoltat decât în *Aprodul Purice* de Costache Negruzzi.

COSTACHE NEGRUZZI

Costache Negruzzi, fiul boiernaşului Dinu Negruţ şi al Sofiei Hermeziu, s-a născut în 1808 şi a crescut într-o atmosferă cărturărească, cu solide lecturi de greacă veche, de neogreacă şi de franceză clasică; mai târziu învaţă singur slovele chirilice, în cartea lui Petru Maior *Despre începutul românilor în Dachia*. În cursul evenimentelor din 1821, fugar cu familia peste Prut, cunoscu pe Puşkin, învăţă ruseşte, legă cunoştinţă cu Stamati şi Donici şi traduse *Şalul negru* în versuri şi *Cârjaliul* în proză. Îşi petrecu viaţa în tihnă, abia turburată de câte un scurt surghiun, de pe urma unor articole literare, fără să se bucure de imunitate, ca deputat în Adunarea generalnică. A ocupat felurite funcţii publice, printre care primăria Iaşilor. Din căsătoria cu Maria Ganea, a avut patru copii: Iacob, Leon, Gheorghe şi Eliza. S-a ţinut departe de mişcările din 1848, deşi avea legături strânse cu V. Alecsandri şi M. Kogălniceanu, tovarăşii săi la conducerea teatrului românesc, în 1840, când compuse *Muza de la Burdujăni*, şi la redactarea *Daciei literare*, a *Propăşirii* şi a *României literare*. A scos, în 1854, din însărcinare oficială, *Săptămâna*, foaie sătească. A murit la 25 august 1868.

Negruzzi e primul scriitor modern din Moldova. Proza lui nu are nimic din vetustatea fără farmec a lui Asachi; chiar

şovăielile sale filologice, inerente vremii, păstrează un interes lexical pentru cititorul de azi.

Contemporanul alesese între directiva fermă a lui Heliade şi aceea vagă, dar pretenţioasă a lui Asachi, pe cea dintâi. Nu se ivise încă regionalismul moldovenesc, ca o consecinţă neprevizibilă a Unirii, spre a solidariza pe scriitorii de la Iaşi, în numele "spiritului critic". Ba chiar, recunoscând existenţa unei mişcări culturale la Bucureşti, în timp ce i se simţea lipsa la Iaşi, ofta în bucuria lui "că maicei naturi i-a plăcut mai bine, născându-l român, să-l aşeze de astă parte de Milcov". Ca adept al gramaticii şi alfabetului simplificat de Heliade, susţine polemici cu Asachi şi cu Bariţ, directorul *Foii pentru minte, inimă şi literatură*, în care îşi afirmă cu hotărâre poziţia şi îşi legitimează contribuţia originală şi traducerile publicate la Bucureşti.

Negruzzi participă mai mult ca amator la dezbaterile filologice, aducând în intervenţiile lui un deosebit bun simţ şi ferindu-se de exclusivisme.

Nu are pretenţia de a compune studii, cu soluţii tranşante; nici nu atacă problemele mari ale filologiei; învederează curiozităţi şi anomalii, exprimă nedumeriri, propune punctul său de vedere, dar fără pedanterie şi spirit de autoritate; prin calităţi de fineţe şi măsură, precum şi prin tonul sceptic sau glumeţ pe care-l imprimă dezbaterilor gramaticale îndeobşte indigeste, Negruzzi a dat cele mai interesante cronici de acest fel, mai plăcute şi mai nutritive decât controversele puriste întreţinute ulterior prin presa cotidiană.

Poetul îşi dădea pesemne seama de înzestrarea sa insuficientă. De aceea n-a încredinţat tiparului decât un fragment din poema epică *Ştefaniada*, despre care pretindea că "s-a prăpădit", şi destul de puţine încercări lirice personale, majorate de poeziile cu caracter ocazional. *Aprodul Purice* e o compunere corectă, dar rece, în impersonalismul căreia stă

poate secretul nereuşitei, la un autor interesant mai ales când îşi descoperă ceva din individualitatea sa. Aici se recunosc efectele unei solide culturi clasice, când frecventatorul epopeilor antice se străduieşte să pună în mişcare maşinăria comparaţiilor cât mai dezvoltate; uneori chiar, comparaţiile merg în cuplu:

> *Precum* norul de lăcuste soarele întunecând
> Vine pe sus cu iuţeală, ţarinile-ameninţând,
> Încât tremurând aşteaptă speriatul muncitor
> Neştiind unde-o să cadă acel nor îngrozitor;
> S-amăgeşte cu nădejdea că ogoru-i va scăpa,
> Şi-a sudorii sale roduri va putea încă-aduna;
> Însă de-odată lăcusta cade toată pe câmpii
> Şi-ntr-un clip în praf preface ţarini, holde, ogoare, vii.
> *Sau după cum* primăvara omătul cel adunat
> Printre râpi, şi de-a lui Febos calde raze săgetat
> Se topeşte şi s-azvârle şiroi iute furios,
> În pârâul care curge printre flori în vale jos,
> Îl turbură, îl măreşte, îl umflă cu al său val,
> Şi nu-l lasă pân' nu face de se varsă peste mal;
> Câmpiile se îneacă, iar păstorii spăimântaţi
> S-aciuiază cu-a lor turme în munţii învecinaţi:
> *Acest fel* sumeţii unguri în Moldova năbuşesc.
> Orice-ntâmpină nainte, robesc, taie, pârjolesc,
> Cu omor şi pustiire drumul lor se însemna,
> Naintea lor merge groaza, şi-n urmă foc fumega...

Acelaşi gen de comparaţii înnădite se repetă cu prilejul luptei dinte Ştefan şi Hroiot, într-un exerciţiu de 18 versuri, din care nu citäm decât mişcările iniţiale:

> *Precum când* o stâncă mare dintr-un munte s-a surpat...
> *Sau după cum* hoţul noaptea prin codru călătorind...

Negruzzi uzează şi el de cuvântările militare, înainte de luptă, dar cu moderaţie, pe măsura suflului său sincopat. Cu obiectivitate, atribuie sentimentului religios o însemnătate

mare, în războiul descris, dar numai timbrul subiectiv ar fi putut însufleţi acest sector al poemei. Providenţa e invocată în mai multe rânduri; şi miraculosul creştin se schiţează uneori, dar fără îndrăzneală; mai curând omenescul, transfigurat de simţirea religioasă, atinge oarecum pragul acestui miraculos, de care s-a ferit scriitorul. Iată un moment caracteristic, când moşneagul iscodit de Hroiot izbucneşte în imprecaţii:

> Faţa lui cea cuvioasă, ochii săi măreţi şi vii,
> Îl asamănă că este îngerul ocrotitor
> Al acelor pustii sate, sau Duhul tânguitor...
> "Dumnezeu mult milostivul nu gândi că te-a lăsa
> Să sfâşii cu-a ta turbare, credincioasă turma sa,
> Ci-şi va înturna urgia peste spurcat capul tău,
> Şi-l va detuna zdrobindu-l cu-nfocat trăsnetul său!"
> Zicând, face semnul crucii şi din greu a suspinat.
> Cine-n minutul acela să-l vază s-ar fi-ntîmplat,
> L-ar fi socotit că este din ceruri vrun prooroc...

Greşelile de amănunt, anacronisme sau termeni nepotriviţi epocii nu mai interesează într-o întreprindere inconformă cu temperamentul autorului. *Aprodul Purice* are totuşi meritul de a fi prima încercare de epopee naţională (1837) din câte s-au schiţat la noi şi de a se fi menţinut într-o mediocritate onorabilă, faţă de tentative ulterioare, mai pretenţioase şi cu năzuinţe către sublim, întoarse în ridicol.

Compunerea lirică mai rezistentă este, după cum a remarcat G. Bogdan-Duică, *Melancolie* (1838). E o trecere în revistă a plăcerilor legate de anotimpuri şi de spectacole variate ale firii, cu o moliciune în vers care i-a lipsit aiurea lui Negruzzi. Intelectual e formulat "acel lux mare a naturii înflorite"; plimbarea printre ruine, care-i provoacă "un patriotic plâns", e pe linia poeţilor munteni; cimitirul săracilor aduce un elan nesusţinut, care se prăbuşeşte în prozaism:

> Te salut, locaş cucernic sărmanului muncitor
> Care-a fost toată viaţa statului folositor!

Melancolia lui Negruzzi e mai mult un fenomen intelectual, de judecată, decât o notă temperamentală; expresia durerii e lipsită de adâncime şi duce chiar la incongruenţe ca aceea când se compară sălciile plângătoare cu prietenii compătimitori:

> Noi iubim compătimirea ce ei vor a ne-arăta.
> Aflăm vie mulţumire lângă dânşii a ofta.

E o melancolie de ordin contemplativ, totodată, în care subiectul e însă pur spectator, iar nicidecum actor. Contemporan cu romantismul, Negruzzi culege din noul curent liric elemente de sensibilitate care sporesc preţul vieţii, senzaţiile dulci, armoniile line, exuberanţa culorilor şi alinările suferinţelor. Expresia disperării erotice, pe care o încearcă în elegia *La M...*, nu îi este consubstanţială.

Meritele poetului ar fi, în definitiv, neglijabile, dacă nu s-ar fi adaos calităţile de prim ordin ale traducătorului. Negruzzi e cel mai bun tălmăcitor în versuri, din prima jumătate a secolului trecut. Versiunea baladelor lui Victor Hugo e cu mult superioară traducerilor lui Heliade din meditaţiile lui Lamartine. Traducătorul izbuteşte în toate formele metrice, transpuneri exacte, cursive şi chiar armonioase:

> Catedrală
> Colosală,
> Notre-Dame cât aş dori,
>
> Sub a tale
> Mândre dale,
> Oasele-mi a odihni.
>
> *(Pasul de arme a regelui Ioan)*

Sensibil retoricii teatrale, fabulosului, exotismului, Negruzzi nu se depărtează niciodată de text, nici nu cade în platitudini directe, chiar dacă versul său nu are aripile hugoliene.

În colaborare cu Donici, traducerile din satirele şi epistolele Principelui Antioh Cantemir dau impresia unei opere originale, într-atât de colorată e descrierea, de sigură limba, de viguros versul. Portretul nobilului trândav şi dedat luxului pare ieşit dint-o viziune proprie:

Pe când cocoşul cântă la revărsat de zori,
Când soarele pe dealuri începe-a străluci,
Strămoşii tăi cu oastea ieşeau la câmpul slavei,
Iar tu sub adamască cu sufletul, cu trupul,
Scufundat în pufuri, sălbatic horăieşti,
Şi tocmai după-amiază deschizi umflaţii ochi,
Tragi o căscare lungă, mai dormi încă-o bucată,
Te scoli, te-ntinzi trei sferturi; aştepţi ca să-ţi aducă
Cafeaua, ciocolata sau ceaiul chinezesc.
Din aşternut îndată drept la oglindă-alergi;
Aci apoi e grija şi truda cea mai mare.
Spinarea îţi acoperi c-o haină femeiască,
Zulufii după reguli în rânduială-i pui,
Îi încreţeşti pe frunte, pe rumenii obraji,
Ş-o parte după ceafă în săculeţ s-ascunde.
De astă iscusinţă se miră cei ca tine,
Iar tu te-ncânţi de sine precum un nou Narcis.
În strâmt pantof piciorul cu silă grămădind,
De bătături durerea te face-olog să umbli.
Ţi-ai pus o haină care plăteşte o moşie,
Şi slugile asudă până ce te gătesc.
Când Statul lor Romanii au vrut să-ntemeieze,
Atâta osteneală eu cred că n-au avut
Cât cei ce au s-aleagă colorul hainei tale,
Caftanul cum să fie cu moda potrivit,
Cu vârsta şi cu locul, cu timpul ce va fi.
În târg nu suferi verde, nici vara catifeaua,
Nici iarna să lucească nu vrei mătăsăria,
Ci toate să-ţi păzească a sale legi şi rând,
Precum păzeşte popa a toacei ceas ştiut.

(Satire, II, Filaret şi Eugenie)

Autorului lui *Alexandru Lăpuşneanul* i se recunoaşte în mod unanim întemeierea nuvelei istorice. Aceeaşi scriere, perpetuată în manualele şcolare, asigură lui Negruzzi clasicitatea. Nuvela e bine compusă, în fragmente simetrice, cu o gradaţie dramatică. Sfârşitul voievodului, cam melodramatic, nu strică solida ţesătură a povestirii. Observator sagace, autorul are intuiţia sufletului colectiv; momentul psihologic, al descumpănirii maselor, întrebate de armaş despre dorinţele lor, e mai puternic prins decât scenele "tari".

Sunt însă şi unele scorii, în recunoscuta capodoperă a scriitorului. Cel dintâi, în ordine cronologică, cunoscător al izvoarelor istorice pământene, Negruzzi a dat o mare dovadă de gust, ridicându-se peste stilul cronicăresc, pe care nu-l pastişează, reţinând numai atmosfera scrisului arhaic. Cu toate acestea, noţiunile moderne împănează neplăcut textul. Cutare boier este "curtezan"; Moţoc e un "intrigant"; solii lui Tomşa sunt "deputaţi"; cetăţile sunt "cuiburile feudalităţii"; birul este "contribuţie"; Moţoc, "ministru", are "credit" la Domn; urările la ospeţe sunt "vivate"; Lăpuşneanu e "tiran"; el îndeamnă pe Moţoc să fie "român verde"; Moţoc, condamnat, se împiedică între trupurile "confraţilor săi" ucişi; uneltele Domnului sunt "sateliţi"; Doamna locuieşte în "apartament" sau "apartamenturi"; Spancioc şi Stroici sunt "buni patrioţi"; boierii "salută" pe Doamna Ruxanda de "regentă" şi dau ştafetă pe la boierii "emigraţi". Autorul e dublat şi de un comentator, care îşi intercalează câte o reflecţie în cursul povestirii; din fericire, asemenea intervenţii nu sunt prea frecvente. Obiectivitatea lui Negruzzi e aproape desăvârşită, deoarece sensul social nu acoperă tendenţios povestirea. Într-una din scrisorile strânse launloc sub titlul *Negru pe alb*, găsim ideologia socială a scriitorului. Negruzzi e apologetul autocraţiei voievodale, pe care o crede demofilică, şi adversarul boierimii pământene, asupritoare a ţărănimii. Înfiriparea

aristocraţiei ar fi începutul nenorocirilor publice, în ţările româneşti. Ivirea lui Alexandru Lăpuşneanu, spune autorul în scrisoarea menţionată (XIX), a fost providenţială; Domnul "va sparge cuibul şi va strivi acest furnicar de intriganţi ce făcea şi desfăcea domni". Fapta lui n-a fost de folos: "Lăpuşneanul retezase trunchiul, dar odraslele creşteau, şi nu era el omul care să ştie a le seca puindu-le stavilă pre însuşi poporul; pentru aceasta, fapta lui fu judecată de crudă, şi el de tiran".

Aşadar, fapta lui Lăpuşneanu e scuzată şi justificată de Negruzzi, care găseşte voievodului singura vină că n-a domnit democratic, trezind poporul la viaţă politică; imputare istoriceşte nevalabilă, deoarece nu corespundea evoluţiei istorice; în sfârşit, la data acestei scrisori (1845), autorul nu mai vede în Lăpuşneanu un tiran, ca în nuvelă, ci trece altora răspunderea calificativului.

Celelalte nuvele ale lui Negruzzi n-au deosebită valoare. *Zoe* (1836) e o povestire melodramatică, aproape nesuferită, dacă n-ar interesa unele note documentare ale mondenităţii ieşene din epocă. În *O alergare de cai* (1840), o altă iubire melodramatică alternează cu o istorioară galantă, în care povestitorul înşelat se resemnează filozofic; povestea îşi schimbă decorul între Iaşii şi Chişinăul din 1814. *Au mai păţit-o şi alţii* (1837) e o schiţă din care romanţiosul melodramatic lipseşte, spre a face loc licenţioaselor moravuri ale unui Iaşi semi-europenesc, cu soţi jucători de cărţi, acceptându-şi destinul de încornoraţi, fără să facă uz de pistol. Acest trio nuvelistic învederează un Negruzzi în curent cu romanele franceze, patetice sau uşurele, care delectau boierimea noastră cultivată. Autorul nu se dădea în lături să adapteze fără menţiune, cum e cazul cu *Toderică*, după o nuvelă de Mérimée (plagiat denunţat de Ion Nădejde, în *Contemporanul*).

Fizionomia morală a lui Negruzzi apare mai limpede din *Negru pe alb, scrisori la un prieten*. În contemplarea

frumuseţilor naturii autorul are ceva din fericita structură a mai tânărului Alecsandri, cu o notă personală de epicureu şi de diletant. Şirul de munţi din jurul Cracăului îi apar "tufoşi şi creţi ca freza unei marchize din veacul XIV"; pe malurile Heujdului, "juna română culege nu-mă-uita ca să facă un buchet pentru amorezul ei"; iar apa Moldovei "întocmai ca o cochetă, după ce face multe cotituri, în sfârşit lângă Roman, vine de s-aruncă în braţele Siretului, amorezului ei" (I). Altă dată întâlnim tonul voltairian, ca în şarja contra duelului (V). Mai cunoscute pentru calitatea umorului şi pentru schiţa portretistică sunt *Reţetă* (1838) şi *Fiziologia provinţialului* (1840), cea dintâi, un savuros monolog şi cealaltă o condensată satiră; datele sunt aici indispensabile, pentru că ni-l arată pe Negruzzi ca pe întâiul observator social, înainte de Vasile Alecsandri. De altfel, autorul lui *Alexandru Lăpuşneanul* nu e numai creatorul nuvelei noastre istorice; el este un precursor şi în alte direcţii; în Scrisoarea VIII (*Pentru ce ţiganii nu sunt români*, 1839), schiţează întâiaşi dată, în persoana vecinului Bogonos, acel tip de "vechi boieri de ţară moldavi primitivi, cu deprinderi patriarhale", care va bântui în literatura sămănătoristă; fabulosul şi proverbialul din poveştile lui Creangă sunt prefigurate în Scrisoarea XII (*Păcală şi Tândală*, 1842), unde se mai întâlneşte, în genere, şi accentul evocator al lui Mihail Sadoveanu. Negruzzi, în această din urmă bucată, e şi prmul culegător de proverbe din România, atât de simţitor la înţelepciunea lor condensată, încât nu pregetă să strângă câteva mai deocheate.

Cu articolul despre *Cântece populare a Moldaviei* (1840), semnalează interesul folclorului, situându-se şi în această direcţie ca un înaintaş.

Fragmentul *Cum am învăţat româneşte* (1836) e întâiul model de literatură memorialistică de la noi.

E de regretat că marea euforie de povestitor, stăpân şi pe arta dialogului, s-a satisfăcut ocazional, în dimensiuni prea

mici. Negruzzi avea nespus de variate virtualităţi scriitoriceşti; dar activitatea sa literară s-a desfăşurat aproape întreagă între 1836 şi 1846.

Prin raritatea scrisului său, Negruzzi face figură oarecum de diletant; e însă un diletant de calitate, care, în momentul istoric al începuturilor literare, inaugurează în toate direcţiile prozei şi călăuzeşte câteva generaţii de scriitori prin exemplul său, fără măcar să-şi asume cel mai mic rol de îndrumător. Avea un temperament prin excelenţă de spectator şi nu-i trecea prin gând că divertismentele lui, puncte diverse de perspectivă, vor fi tot atâtea indicatoare de drumuri în viitor.

GRIGORE ALEXANDRESCU

Grigore Alexandrescu s-a născut la Târgovişte, prin 1812, dintr-o familie de boiernaşi scăpătaţi, care i-a dat învăţătură aleasă, în limbile greacă, neogreacă şi franceză; pierzându-şi părinţii, adolescentul trecut în îngrijirea unui unchi, la Bucureşti, unde uimi, la şcoala lui Vaillant, pe colegii săi, prin rostirea curată a limbii franceze şi prin virtuţile mnemotehnice; îşi continuă studiile la Sfântul Sava, decepţionând pe Heliade prin refractarism (neînduplecare "l-a şcoalei regulare"). Iancu Văcărescu îi prevede un viitor de "poet mare". Intră în armată, unde e afectat birocraţiei (1834—7). În 1840, e deţinut câteva luni după descoperirea complotului lui Câmpineanu, Mitică Filipescu şi Bălcescu. Ia parte la mişcarea din 1848, apoi se numără printre unionişti. Director al Arhivelor Statului (1854), al Eforiei Spitalelor (1856), în Ministerul Cultelor (1859), membru al Comisiei centrale din Focşani (1860), în care calitate e lovit de boală mintală, cu remisiuni; moare după mai bine de două decenii de suferinţă, la 25 noiembrie 1885.

Grigore Alexandrescu este cel dintâi dintre poeţii noştri înzestrat cu o personalitate precis conturată, care se desprinde oarecum de la sine, din însăşi lectura operelor lui. Nu ne izbim, ca la predecesorii săi, de neajunsul unei alcătuiri morale şi scriitoriceşti nedesluşite. Concursul disciplinei auxiliare, biografia, nu e strict necesar, ca să mergem la reciproca luminare a oglinzilor paralele. Opera stă înaintea noastră ca o mărturie completă, care ne satisface pe de-a întregul setea de cunoaştere. Ea poate fi pe alocuri nerealizată, deoarece scriitorul a fost inegal şi s-a încercat în genuri felurite, fără să-şi fi verificat mijloacele, cu anticipaţie, spre a-şi alege direcţia unică, în care ar fi excelat. Pe de altă parte, jignind sensibilitatea estetică a cititorului modern, care a nimerit din întâmplare peste sectorul ei caduc, opera poate fi respinsă, la prima impresie fugară. Cine îşi dă osteneala să-l citească până la capăt, rămâne câştigat lui Grigore Alexandrescu, descoperind într-însul acea structură proprie şi felurită care defineşte personalitatea literară.

Fără să năzuiască spre enciclopedism, ca I. Heliade Rădulescu, ci în strictul sens al adâncirii, poetul a fost un om învăţat. A citit cu temei pe clasicii francezi, însufleţindu-se mai apoi de romantism şi cu deosebire de Lamartine, ca şi precedentul şi Cârlova; şi-a cunoscut înaintaşii, sau măcar pe Iancu Văcărescu, care sintetizează pentru noi tendinţele morale şi beletristice ale secolului celuilalt. Din lectura *Memorialului*, ne încredinţăm că a cunoscut de asemenea literatura franceză din veacul luminilor, care dă prozei sale un timbru străin de informaţia firească a scrisului românesc tradiţional. Mai e nevoie să precizăm că facem o simplă constatare? Nota vioaie, sceptică, dezinvoltă, din *Memorial*, e de bună seamă galică. Şi corespondenţa cu Ion Ghica are acea trăsătură uşoară din condei, care nu e la îndemâna oricărui compatriot al nostru, venit în atingere cu cultura franceză. Învăţătura lui Grigore

Alexandrescu e însă exclusiv literară. Scriitorul nu se interesează de politică, economie, sociologie, filozofie, teologie, istorie sau lingvistică. Ca toţi contemporanii săi, are un ideal politic, dar, spre deosebire de mulţi din aceştia, nu-şi sistematizează vederile şi nu participă activ la mişcările de prefacere dimprejur. Invitat să accepte portofoliul finanţelor, poetul îşi simte nepregătirea economică şi refuză fără multă ezitare. La Grigore Alexandrescu, găsim o vocaţie literară, neîmpiedicată în desfăşurarea ei de alte preocupări, interese sau ambiţii. Exclusivitatea vocaţiei, aşadar, îi favorizează dezvoltarea organică a temperamentului şi afirmarea curat literară, prin străbaterea unor câmpuri de activitate felurite, dar tot în cadrul poeziei. Gr. Alexandrescu este un credincios, cu sentimente sociale, idei filozofice, vederi istorice, pe care nu şi le manifestă niciodată teoretic, cu acea uşurinţă proprie scriitorilor din veacul trecut, unită cu sensul misionar al profesiei. Observatorul politic şi moral e în permanentă veghe într-însul, dovadă atât de substanţialele informaţii şi priviri din scrisorile amintite. Dar poetul nu se risipeşte în activităţi suplimentare, ci se exprimă întreg în poeziile lui, cu toate resorturile morale încordate. Omul interior, la Grigore Alexandrescu, se afirmă pentru întâia oară în literatura noastră ca o realitate covârşitoare şi cu o putere de interpretare reflexivă. Poetul are o viziune a lumii, prin experienţă morală proprie. Sunt şi temeiuri biografice care-l îndeamnă către acea specifică depresivitate temperamentală, nu incompatibilă cu voioşia, în relaţiile cu Ghica, bunăoară. A cunoscut suferinţa de mic, fapt care i-a imprimat o neîncredere pretimpurie în viaţă. Anxios, solitar, nenorocos în dragoste, spirit nepractic, incapabil de acomodare în slujbe, din mândrie neambiţios, presimţindu-şi dezechilibrul final, ca şi Eminescu, scriitorul are temeiuri biologice de a fi pesimist. Contemporanii săi au simţit nota sinceră a deznădejdii, care i-a străbătut toată inspiraţia subiectivă.

Când dar o să guşti pacea, o, inimă mâhnită?
Când dar o să-nceteze amarul tău suspin?
Viaţa ta e luptă, grozavă, ne-mblânzită,
Iubirea, veşnic chin.

(Când dar o să guşti pacea...)

Gr. Alexandrescu aduce un nou accent patetic în poezia erotică, acaparată de ofurile şi ahurile Văcăreştilor şi ale cântecelor lumeşti.

Suferinţa se materializează uneori într-un chip neestetic, care era însă pe placul vremii:

Eu lanţurile mele le zgudui cu mânie,
Ca robul ce se luptă c-un jug neomenos,
Ca leul ce izbeşte a temniţiei tărie
Şi geme furios.

Dar rana e adâncă şi patima cumplită,
Şi lacrime de sânge, obrajii mei arzând,
Răsfrânge frumuseţea, icoana osândită,
Ce o blestem plângând!

O văd ziua şi noaptea, seara şi dimineaţa;
Ca un rănit de moarte simţ în piept un fier greu;
Voi să-l trag; fierul iese, dar însă cu viaţa
Şi cu sufletul meu!

(ibid.)

Poetul pare oarecum a stărui cu voinţă în direcţia sumbrului, a viziunilor infernale, a căror motivare sentimentală s-a perimat cu desăvârşire:

Îmi place a naturii sălbatică mânie,
Şi negură, şi viscol, şi cer întărâtat,
Şi tot ce e de groază, ce e în armonie
Cu focul care arde în pieptu-mi sfâşiat.

La umbră,-n întuneric, gândirea-mi se arată,
Ca tigrul în pustiuri, o jertfă aşteptând,
Şi prada îi e gata... De fulger luminată,
Ca valea chinuirii se vede sângerând.

Încerce acum soarta să-mi crească suferirea;
Adaoge chiar iadul şerpi, furii ce muncesc,
Durerea mea e mută ca deznădăjduirea,
E neagră ca şi ziua când nu te întâlnesc.

(Suferinţa)

Prin atitudinea melodramatică convulsivă şi prin injoncţiunile frenetice, întru înduplecarea iubitelor, prin convenţionalismul adoraţiei, ciclurile stabilite de istoriografii literari a fi fost închinate unei Elize sau unei Emilii s-au situat de la sine la periferia operei lui Grigore Alexandrescu, stârnind uneori şi efecte de umor involuntar.

Versul poetului suferă de aritmie, care a fost foarte just interpretată de Barbu Delavrancea ca un defect al urechii; sunt prea numeroase greşeli de ritm, nescuzabile. Nici rima nu e bogată, chiar în cele mai susţinute poeme; Heliade, aducând duşmanului său învinuiri felurite, se înşeală afirmând, echivoc, că "D. Alecsandrescul poate şi singur a-şi reclama numele de rimător şi oricine i-l poate da, fiindcă rimă (râmă şi rimează) bine". În realitate, Grigore Alexandrescu, neorientat asupra condiţiilor de excelenţă a rimei, rimează aproape statornic între ele verbele, substantivele, adjectivele, iar variaţiile sunt adesea necorecte şi asonantice. Într-un cuvânt, nu e un muzician în vers, ca Asachi, deşi a frecventat cu pasiune, într-o vreme, poezia lamartiniană, modelul fluidităţii armonioase de pe atunci. Poetul nu are nici paleta bogată, în vers, deoarece va trebui să căutăm în proza din *Memorial* apusuri colorate şi răsărituri de lună memorabile.

Simţirea pentru trecut, stârnită de ruinele oraşului natal, Târgovişte, îi vine de la Cârlova, camaradul de generaţie, precoce; transformată în temă poetică, departe de a se convenţionaliza, prilejuieşte autorului ei momentul liric unic din cariera sa literară. Cele mai vechi poeme din acest ciclu, *Miezul nopţii* şi *Adio la Târgovişte*, figurează printre primele

lui poezii, în ediţia de la 1832. Note subiective de jelanie se repetă în termeni aproape identici, în cele două poezii, ca şi versul declamator şi funebru:

"Pui mâna p-a mea frunte şi caut un mormânt".

Adio la Târgovişte, cu tot finalul, astăzi rizibil:

"Zic lumii un adio, iau lira şi mă duc..."

e o elegie lamartiniană, dintre cele mai răsunătoare, în ceasul apariţiei. Grigore Alexandrescu e primul poet român, înainte de Eminescu, cu sentimentul predestinării în suferinţă. E un damnat care-şi plimbă inconsolarea, cu un teatralism altădată foarte gustat, prin decorul ruinelor, unde starea euforică e suscitată de iluzia redeşteptării trecutului eroic, ca îndată apoi să se spulbere mirajul, prin conştiinţa ireversibilităţii civilizaţiilor:

Dar cine se aude? Şi ce este ăst sunet?
Ce oameni, sau ce armii, şi ce repede pas?
Pământul îl clăteşte războinicescul tunet:
Zgomot de taberi, şoapte, trece, vâjâie-un glas.
. . . . . .
Dar unde sunt acestea? S-au dus? Au fost părere!
Căci armele, vitejii, şi toate au tăcut.
Aşa, orice mărire nimicnicită piere!
A noastră, a Palmirii ş-a Romei a trecut.

Obiectivate, fără elemente autobiografice, *Umbra lui Mircea la Cozia*, *Răsăritul lunii la Tismana* şi *Mormintele la Drăgăşani*, scrise cu prilejul călătoriei peste Olt, unesc inspiraţia istorică cu idealul de libertate şi asociază jertfa eteriştilor cu aceea a cavalerilor creştini, medievali. Grigore Alexandrescu pune în serviciul primei evocări o regizură teatrală, cu decoruri măreţe de noapte, monologând în faţa publicului, interpelând fantomele, apoi, mai nepotrivit, comentând acţiunile voievodale, într-un chip raţiocinant. Tabloul răsăritului de

lună, la Tismana, are o gradaţie abil pregătită, spre a culmina cu viziunea palatelor osianice; după jubilanta pomenire a dezastrului lui Carol Robert, poetul liric dă cuvântul satiricului care face o prozaică istorie socială şi politică şi la urmă profetului, spre a vesti viitorul, când "va fi mare tot românul, ţării lui folositor", când "vor vedea lumina zilei" "cugetări adânci ascunse, idei drepte şi înalte" şi se vor arăta lumii "în formă de mari fapte". *Mormintele la Drăgăşani*, dedicată amintirii eteriştilor căzuţi în lupta cu turcii, e o poemă mai bine compusă decât *Umbra lui Mircea la Cozia* şi *Răsăritul lunii la Tismana*; lipsită de efecte teatrale, evocarea lui Byron şi a vechii glorii eline, împrospătată de modernii luptători pentru libertatea Greciei, are un accent mai autentic şi ne satisface estetic mai mult decât poemele inspirate de istoria naţională. Acestea se cuvin preţuite nu atât în realizarea lor, care este relativă, cât în potenţialul liric, raportat la celelalte compuneri lirice ale autorului.

Grigore Alexandrescu e el însuşi în poezia de conţinut etic. Poet al dezinteresării, al altruismului, al binelui public, când se dezbară de suferinţele insuficient patetizate, ca şi de temele lirice convenite, îşi regăseşte tonul cu adevărat propriu, ca acela din *Rugăciunea,* din *Anul 1840*, din fabule şi, mai ales, din epistole şi satire.

În aceste produceri didactice, poetul îşi învederează o mai statornică afinitate cu clasicismul decât cu romantismul francez; sau dacă acesta din urmă i-a servit ca model pentru stimularea crizelor sale subiective, în dezolare şi imprecaţie, celălalt i s-a potrivit în structura sa permanentă, de raţionalist şi de observator. Grigore Alexandrescu nu e un adevărat temperament dual, oscilând între cei doi poli ai axei sale morale; liricul la el e accidental, am spune chiar nesubstanţial; didacticul, în cea mai înaltă expresie a cuvântului, e permanent şi caracterizant. Poetul nu-şi găseşte nicăieri tonul just, ca în

epistole şi satire, unde-i recunoaştem unicitatea, prin judecată, prin bun simţ, bonomie, îngăduinţă, incisivitate nerăutăcioasă, în numele adevărului, iar nu al patimii. Fără alternanţa de poezie siderală şi de prozaism pedestru, în modul eminescian, Grigore Alexandrescu făureşte versul din *Scrisorile* lui Eminescu:

> Sunt încredinţat c-ai râde, când vrodată ai putea
> Să mă vezi umblând pe câmpuri, rătăcit cu muza mea
> Şi vânând câte-o idee, câte-o rimă, un cuvânt,
> Când p-în lună şi p-în stele, când pe cer şi pe pământ,
> Iar de gropi nici că e vorbă, căci în câte-am căzut eu,
> Căutând câte-un fraz nobil, ştie numai Dumnezeu.
> Nu gândi cu toate-acestea cum că mă gătesc să cânt
> Slava vremilor trecute, veacuri care nu mai sânt,
> Sau să laud pe vitejii fii ai vechii libertăţi etc.
>
> (*Epistolă familiară dlui col. I. Câmpineanu*)

Se crede, îndeobşte, că lirismul e forma cea mai potrivită expresiei subiective a individului. Sunt însă naturi neapte confesiei lirice, şi una din acestea a fost Grigore Alexandrescu. Poetul se analizează, în stările sale de conştiinţă neparoxistică, cu mai multă luciditate; astfel epistola către Iancu Văcărescu e documentul moral cel mai valabil pentru cunoaşterea structurii echilibrate şi armonice a scriitorului; autoscopia dezvăluie experienţa adolescenţei şi a tinereţii, stările de entuziasm, variaţiile şi nestatorniciile unui cuget impresionabil, reflexiv şi lipsit de voinţă:

> Eu dar ce, din cruda-mi vârstă, de când ochii am deschis,
> Când a-nceput pentru mine al vieţii amar vis,
> Am iubit deopotrivă tot ce mi-a părut frumos,
> Tot ce sufletul înalţă, şi e minţii de folos;
> Poet cum poci a mă crede, când a llirei Dumnezeu
> Încă nu vrea să-mi arate care este felul meu?
> Tot ce-mi place mă aprinde şi-n minutul ce citesc,
> A putea lucra întocmai, d-ocamdată socotesc.

Apoi vine cugetarea. P-al meu duh îl întreb: Ştii,
Dacă tu în felu-acesta eşti născut sau nu să scrii?
Câte planuri astă aspră idee mi-a stânjenit!
Şi din ce cărări plăcute, cu putere m-a oprit!
Eu aseamăn a mea stare cu a unui călător,
Care neştiindu-şi calea fără povăţuitor,
Se opreşte p-o câmpie, şi cu totul întristat,
Drumuri vede, dar nu ştie care e adevărat.
Pleacă, se întoarce-ndată, se porneşte iar pe loc,
Pierde vremea preţioasă şi aleargă-ntr-un noroc.
Astfel sunt şi eu; ca dânsul, totodeauna rătăcit,
Ca să nu-l pierz, lăsând drumul, poate că l-am nemerit.

E, în această epistolă (în ediţia din 1838 a *Poeziilor*), un fragment nepreţuit de autobiografie spirituală; dar este, mai ales, cel dintâi examen de conştiinţă al unui scriitor român, din veacul trecut; şi, până la Eminescu, nu vom mai avea altul. Spre cinstea sa, Grigore Alexandrescu şi-a pus întrebări asupra structurii sale sufleteşti, precum şi asupra celei scriitoriceşti, văzute în interdependenţa lor. De la această înălţime a conştiinţei, a avut autoritatea morală de a scruta faptele contemporanilor şi viciile constitutive ale societăţii. Observaţia sa ia toate tonurile, de la acela familiar şi îngăduitor, din epistola către colonelul I. Câmpineanu, până la imprecaţia şi blestemul aruncate în faţa "proconsulului" Halcinscki. Nimic nu ne jigneşte, chiar şi în acele satire, cu personalism vădite (*Confesiunea unui renegat*, care vizează pe Heliade), atât de clasică e factura lor morală, ridicându-se de la obiectul particular la general, de la individ — la categoria sufletească.

Cititorul de azi, mai puţin sensibil la artificiile lirice de acum o sută de ani, e însă poate mai simţitor decât cititorii de atunci la nota personală a epistolierului şi a satiricului, care şi-a însuşit calităţile clasice, de judecată şi măsură, ale marelui veac, simţul de dreptate şi de omenie al secolului luminilor şi pasiunea de libertate a timpului său. În acest sens Grigore Alexandrescu, ca poet, şi-a asimilat o mare parte

din zestrea intelectuală a culturii franceze moderne; e un produs al spiritului european, pus în serviciul ridicării naţionale; şi nu poate fi asemuit cu Văcăreştii sau cu un Conachi, în care infiltrările străine, superficiale lasă aproape intacte elementele de joasă zonă culturală, autohtonă.

Fabulistul, mult lăudat într-o vreme, e, desigur, superior celorlalţi poeţi de la noi, care s-au încercat în acest gen. Laudele lui Barbu Delavrancea sunt însă disproporţionate, când îi atribuie crearea unui univers de dobitoace. Lui Grigore Alexandrescu i-a lipsit darul creionărilor, prin care se individualizează fizionomiile, simpatia curioasă a lui La Fontaine. Un număr de şapte-opt fabule vor rămâne fie pentru că s-au legat de anumite evenimente culturale, câştigându-şi istoricitatea, fie pentru valoarea lor literară, relativă. Dar să exemplificăm portretul moral; acesta se reduce, când este, la caracterizări palide: filomela "drăgăstoasă" (*Privighetoarea şi păunul*), "puternic îndestul, dar însă necioplit" (*Elefantul*), "pasăre proastă, dar plină de mândrie" (*Cucul*), corbii "lacomi de pradă", barza "cea simţitoare" (*Corbii şi barza*). Şi mai sumar e portretul fizic: "domnul elefant, cu nasul învârtit" (*Elefantul*), bufniţa "umflată" (*Mierla şi bufniţa*). Moralităţile sunt prea directe, ca să aibă vreun farmec:

> Cotoiul cel smerit
> E omul ipocrit.
> Eu prin cotoiul acesta să vă arăt m-am silit
> Icoana adevărată a omului ipocrit.
>
> *(Şoarecele şi pisica)*

> Cunosc patrioţi politici, care-aşa exploatez
> Simplitatea populară şi ei singuri profitez.
>
> *(Şarlatanul şi bolnavul)*

În proză Grigore Alexandrescu atinge cu mai mult agrement stilul natural, tonul uşor şi dezinvolt, — poate din contactul cu romanele franceze, foarte citite la noi în cea

vreme, ale lui Dumas, Sue şi Balzac. Acesta e chiar obiectul unei anecdote, în *Memorial de călătorie*: "...întocmai ca acea damă de provincie, care mergând la Paris să vază pe dl Balzac, pe care, după romanţurile lui, şi-l închipuia un june galben ca lămâia şi elegant ca crinul, subţire să-l tragi pân inel şi slab să cază de o suflare, un ce delicat, care nici mănâncă, nici bea; — apoi, văzând în locul acestui ideal un om gras şi gros, rumen şi rotund, care gustă dimineaţa nu ştiu câte biftecuri, a zis în uimirea sa: "Nu, acesta nu poate să fie Balzac".

Memorialul e important, ca însemnare a călătoriei care i-a inspirat autorului evocările de la Cozia, Tismana şi Drăgăşani. El conţine câteva pagini de frumoase picturi crepusculare, în care se trădează romanticul; dar, cu excepţia unui romanţios fragment de nuvelă, *Călugăriţa*, inserat textului, nu mai e nimic romantic în această proză vioaie, spirituală şi ironică; însăşi nuvela e un pretext, ca "ideologul" ocazional să-şi exprime convingerile anticlericale, probabil mai vechi, dar confirmate prin ceea ce i s-a părut inutilitatea călugăriei. Sub acest raport, poetul e mai mult atins de spiritul voltairian (pe care se preface a-l chema la judecată, în epistola cunoscută), decât de spiritualismul romantic, atât de respectuos faţă de toate valorile creştine. Tudor Vladimirescu e privit — ca şi de către mulţi intelectuali din acel moment (1842) — fără înţelegere, ca un "om mărginit şi crud, dar a cărui întreprindere înaintă cu un pas libertatea politică". Dintre voievozii munteni, cel mai lăudat de Grigore Alexandrescu e Matei Basarab, din recunoştinţă pentru patronul artelor şi al învăţământului, slăvit şi pentru că ar fi vrut să formeze "cetăţeni".

Scrisorile, strict intime, către Ghica, prea puţin răspândite, sunt icoana omului când îngrijorat de mersul vieţii publice, când ironic şi plin de duh, în comerţul prieteniei.

Se poate într-adevăr regreta că scriitorul, cu o personalitate fermecătoare, s-a exprimat prea rar în proză, unde priza sa asupra lectorului e mai directă decât în versuri.

În limitele structurii sale, Grigore Alexandrescu e scriitorul cu alcătuirea cea mai interesantă din prima jumătate a secolului literar trecut: reflexiv şi lucid, autoanalist şi observator social, poet conceptual deasupra nivelului epocii, conştiinţă neatacabilă, figura sa literară se impune prin superioritatea intelectuală, ca şi prin frumuseţea etică.

M. KOGĂLNICEANU

M. Kogălniceanu, fiul vornicului Ilie Kogălniceanu şi al Catincăi Stavilla, s-a născut la 6 septembrie 1817 şi a primit întâile învăţături, ca şi Alecsandri, de la călugărul maramureşean Gherman Vida, apoi la pensioanele franceze Cuénim şi Lincourt (surorile cu care va duce corespondenţă din străinătate scriau exclusiv în limba franceză). În 1834 e trimis împreună cu beizadelele lui Mihai vodă Sturdza, la Lunéville pentru studii şi de acolo la Berlin, unde redactează prima schiţă a literaturii române, pentru *Magazin für die Literatur des Auslandes*, iar în limba franceză — o schiţă despre ţigani şi o remarcabilă istorie a Valahiei (1837). Rechemat în ţară, conduce suplimentul literar al *Albinei*, redactează *Dacia literară*, face parte din comitetul teatral, alături de C. Negruzzi şi V. Alecsandri, deschide primul curs de istorie naţională la Academia Mihăileană, tipăreşte întâiul corp de cronici moldoveneşti şi întâia revistă de studii istorice, *Arhiva românească*. Suspectat de fostul său protector, persecutat, închis, se pune în fruntea partidei naţionale, luptă pentru realizarea Unirii, alături de Cuza înfăptuieşte marile reforme sociale, se manifestă ca mare orator şi ca om de stat; activitatea sa literară îi asigură un rol de directivă, în momentul *Daciei literare* (1840). Moare la 20 iunie 1891, după ce, într-o cuvântare academică răsunătoare, îşi definise activitatea şi formaţia spirituală.

Mihail Kogălniceanu şi-a mărturisit odată năzuinţele literare ale juneţii: "...când veneam de la Universitate, capul îmi era plin de planuri, unele mai bune decât altele; vroiam prin literatură să prefac năravurile, să introduc în patria mea o nouă viaţă, noi principii. În nebuna mea prezumţie, ce se putea ierta numai ideilor copilăreşti ce aveam atunci, mă socoteam c-oi ajunge odată a fi un Prometeu".

Nutrind, aşadar, numeroase proiecte literare, studentul berlinez se arată şi în această direcţie atins de duhul vremii, al romantismului care imprima scriitorilor un iluminism reformator, compatibil cu exaltarea individualistă. Din acest citat se evidenţiază o concepţie practică, necomplicată cu un ideal de frumos. După publicarea lucrărilor sale istorice, la Berlin (1837), Kogălniceanu se decide pentru literatură, ca singurul mod de exprimare indirectă, sub domnia cenzurii. Revista *Dacia literară*, pe care o întemeiază în 1840, îşi acoperă însă intenţiile, interzicându-şi, în introducerea programatică, politica, spre a se "îndeletnici numai cu literatura naţională". De fapt, organul literar are o fermă politică culturală, prin care se deosebeşte de celelalte periodice, care adăpostesc ocazional literatura, fără vreun criteriu precis. Însuşi titlul manifestă o poziţie naţională, al cărei ţel mărturisit, norocos formulat, este "realizaţia dorinţei ca românii să aibă o limbă şi o literatură comună pentru toţi". În afară de producţiile originale ale redactorilor, revista îşi propune reproducerea celor mai bune scrieri din presa românească, pentru ca să devină "un repertoriu general al literaturii româneşti, în carele ca într-o oglindă se vor vedea scriitori moldoveni, munteni, ardeleni, bănăţeni, bucovineni, fieştecare cu ideile sale, cu limba sa, cu chipul său". *Dacia literară* combate mai departe "dorul imitaţiei... manie primejdioasă, pentru că omoară în noi duhul naţional". Prin imitaţie, Kogălniceanu înţelege traducerile, pe atunci proliferante, împotriva cărora anunţă o prigoană necruţătoare. Propune

ca subiecte de literatură originală faptele eroice din istoria trecutului, frumuseţile ţării şi obiceiurile noastre "destul de pitoreşti şi poetice". Prin preconizarea unei literaturi etnice programul *Daciei literare* stă la originea curentelor literare tradiţionaliste; prin dezideratul unei limbi literare comune revista formulează un principiu neatacabil, filologiceşte şi esteticeşte; nu încape îndoială că unitatea de limbă şi literatură constituie un pas înainte către unitatea politică a naţiunii. Omul public îşi începe activitatea ca reformator literar, aşteptând momentul pentru acţiunea politică. Întâile lui scrieri literare (*Iluzii pierdute, Un întâi amor*) nu au însă un caracter politic. Formaţia beletristică a lui Kogălniceanu este exclusiv franceză, începând cu clasicul minor Fénelon, al cărui *Telemac* i-a fost cartea de căpătâi, continuând cu convenţionalul Florian, şi sfârşind cu romancierii de aventuri, ca Paul de Kock, şi cu marii romantici Lamartine şi Hugo, străini însă propriei sale structuri sufleteşti. Autorul nutreşte în scrierile numite ambiţia unei literaturi menite să măgulească îndeosebi publicul feminin; e într-însul chiar şi un feminist, care atribuie femeii "o misie mai nobilă în societatea europeană", preconizează indirect instrucţia femeii şi elogiază femeile din cercul ieşean al *Iluziilor pierdute* că citesc literatură naţională şi compun în româneşte. Mai importante sunt paginile din romanul neterminat, *Tainele inimii* (1850), unde se întreprinde critica evoluţiei noastre sociale şi politice, într-un sens prejunimist. Întreaga lui doctrină, sinteză de tradiţionalism şi progresism, se cuprinde într-o digresiune care denotă impetuozitatea reformatorului, stânjenit de obligaţia obiectivităţii epice şi insuficient reprezentat de un "raisonneur", cu nume Stihescu. Kogălniceanu îndreptăţeşte formele noi ale civilizaţiei, tehnica industrială, legile reformatoare şi îmbunătăţirile materiale, în folosul claselor sociale inferioare. Nici o ţară nu se poate "mărgini cu ce are, fără a se împrumuta şi de la străini". În

pretenţia civilizării, noi însă "am lepădat tot ce era bun pământesc şi n-am păstrat decât abuzurile vechi, înmulţindu-le cu abuzurile nouă a unei rău înţelese şi mincinoase civilizaţii". Spre deosebire de popoarele mari, care-şi reazemă progresul pe continuitate, respectând trecutul şi legând "lanţul timpurilor", noi am procedat cu uşurătate. "Aşa predicând ura a tot ce este pământesc, am împrumutat de la străini numai superficialităţi, haina din afară, litera, iar nu spiritul, sau, spre a vorbi după stilul vechi, slova, iar nu duhul. Prin aceasta am rupt cu trecutul nostru şi n-avem nimic pregătit pentru viitor, decât corupţia moravurilor. O naţie însă nu poate decât prin ameninţare de mare şi cumplită pedeapsă a-şi renega trecutul; căci adevărata civilizaţie este aceea care o tragem din sânul nostru reformând şi îmbunătăţind instituţiile trecutului cu ideile şi propăşirile timpului de faţă". Sunt cuvinte frumoase şi elocvente, în care recunoaştem sâmburele doctrinei junimiste. În tehnica romanului, asemenea digresiuni sunt însă dăunătoare, descoperind cu imprudenţă teza ce s-ar fi ilustrat cu prisosinţă prin ticăloşiile unuia din personaje, Leşescu. În ciuda titlului romanţios şi a acţiunii sentimentale previzibile, pe linia unei cochete, pusă în cumpănă etică cu o făptură angelică, *Tainele inimii* aveau să fie o povestire cu caracter social, o satiră a cosmopolitismului, poate că în genul lui *Iorgu de la Sadagura*. Romanul-foileton apărea în *Gazeta de Moldavia*, fără semnătură şi fără deosebit răsunet.

Pe cât datează nota romanţioasă din *Iluzii pierdute — Întâiul amor*, ca şi din *Tainele inimii*, pe atât de proaspete sunt cele două povestiri în descrierea Iaşilor de altădată, priviţi în haosul şi neîngrijirea lor, şi chiar cu tăgăduirea frumuseţilor decurse din poziţia naturală. Înverşunarea contra metropolei provinciale nu s-ar explica, dacă n-am găsi motivarea ei în urile sociale împotriva linguşitorilor, a patrioţilor "pângăriţi", a scriitorilor "vânduţi", a parveniţilor "mai răi

decât toţi aristocraţii din lume" (*Iluzii pierdute*, 1841). Copoul, locul de plimbare al ieşenilor, e necruţător asemuit cu grădinile şi promenadele marilor capitale vizitate de autor: Paris, Viena şi Madrid. Procedeul familiar de descriere e enumeraţia, care prin acumulare urmăreşte efecte groteşti, spre a reda aspectul cosmopolit al Iaşilor din anul 1844, amestecul în pretenţii de societate aleasă: "gloata de bogaţi sau de acii carii vroiesc a fi crezuţi de bogaţi, de târâie-brâu, de curiozi, de alergători după *havadişuri*... de femei à la mode, de lorete, de oamnei de lume, de tineri anglomani, dandis şi gentelmeni riders, de lei şi paralei...".

Kogălniceanu a publicat şi el, în concurenţă cu Negruzzi, *Fiziologia provincialului în Iaşi* (1844), luând în deriziune încercarea de adaptare la un mediu nou, prin maimuţăreală. Preţioasă e aci expresia respectului faţă de ţărani:

"Ţăranii, adică muncitorii de pământ, asemine nu pot să-mi slujească tipului meu; viaţa lor este aşa de ticăloasă în privire cu a noastră, caracterul lor este aşa de firesc, compătimirea mea pentru dânşii este aşa de mare şi de dreaptă, încât mi-aş imputa ca o nelegiuire cea mai mică glumă ce aş putea face asupra unei stări de oameni, asupra căreia razemă toate sarcinile, afară de cele folositoare şi care ne hrăneşte pre noi leneşii şi trândavii oraşelor".

Descrierea provincialului e grasă, planturoasă, plină de vervă. Autorul are tonul oral, de monolog, al unei naturi exterioare, fără deprinderea şi nici răgazul să se concentreze şi să-şi condenseze scrisul; dar mai e şi firea vorbitorului, bucuroasă că-şi poate exercita locvacitatea înainte de a-şi găsi elocinţa. Limba e un amestec plăcut de grai neaoş, cu neologisme de origine franceză; deşi râde, ca prieten al lui Negruzzi şi Alecsandri, de camarazii de la *Dacia literară*, de franţuziţi, încorporează limbii noastre barbarsime ca *fat*, *colibet*, *prelud*, *solenal*, *adiţie*, *multiplicaţie* şi chiar expresii

decalcate din franţuzeşte: *asalt de duh, mişcări de amor, a face amorul, a face urechea surdă* etc. Din corespondenţă, se remarcă mai ales scrisorile adolescentului în drum spre străinătăţi, notând, la dorinţa tatălui, observaţiile despre locuri şi oameni. Ortografia fonetică transcrie limbajul bătrânesc, provincial, aproape ţărănesc; şi aci se întrevede iubitorul ţărănimii şi doritorul de îndreptări rurale "de vreme ce agricultura este maica neamului omenesc care hrăneşte pre fiii săi" (Lemberg, 24 august 1834).

N. BĂLCESCU

Cea mai patetică existenţă din prima jumătate a secolului nostru trecut este, desigur, aceea a lui N. Bălcescu. Nu se cunoaşte bine originea tatălui, serdarul Barbu Petrescu, decedat în 1824. Mama, Zinca Bălcescu, după ce rămâne văduvă, îşi reia numele de fată, după acela al unei moşii din Argeş, proprietatea unui frate al ei. Copiii erau în număr de cinci: trei băieţi şi două fete; cel mai în vârstă dintre fii, Constantin (1813—1902), ia parte la revoluţia din 1848, stă departe de ţară nouă ani şi e ministru de Finanţe în cabinetul de tranziţie, de la 12 mai 1861, care perfectează Unirea; şi mezinul Barbu, mai târziu primarul Craiovei, e amestecat în evenimentele din 1848; una dintre fete se mărită cu un Geanolu, cealaltă, Sevastia, îl îngrijeşte pe Nicolae, în faza mijlocie a bolii de piept, la Hyères. Zinca ar fi fost renumită în tot ţinutul ca lecuitoare de albeaţă; stăpânea un patrimoniu imobiliar şi administra venituri din care a izbutit să-şi ajute feciorii, în străinătăţi, cu sume destul de serioase; într-o vreme ar fi fost dispusă chiar să înstrăineze o parte din aceste bunuri, ca să trimită sumele necesare, dar nu s-ar fi găsit cumpărători.

Nicolae s-a născut la Bucureşti, în 1819, petrecându-şi copilăria şi tinereţea în casele părinţilor, situate unde se află

acum biserica italiană; a început cu carte grecească, aşa cum se obişnuia în familiile înstărite, urmând apoi patru sau trei ani, măcar, la Sfântul Sava, cu note bune la franceză şi trigonometrie, iar în clasa de complementar, ca premiant al doilea; mai târziu, ar fi fost iniţiat în elementele filozofiei de bănăţeanul Eftimie Murgu.

Din şcoală, îşi impresionează colegii prin inteligenţă şi memorie, recitând sute de versuri; într-o încăierare colegială, intervine viitorul său bun prieten, Ion Ghica, care îl ajută să-şi adune foile răvăşite ale unui caiet, cu însemnări după cronicile muntene pe atunci inedite. Vocaţia de istoric se desluşeşte, aşadar, la Bălcescu de pe băncile şcolii. Din motive familiale, intră în armată ca iuncăr, în 1838, dar e dezamăgit de organizarea miliţiei şi o părăseşte; totuşi e cel dintâi care are iniţiativa unui curs de scriere, citire, aritmetică şi geografie pentru trupa şi subofiţerii unei unităţi din Bucureşti (1839), întâmpinând ca instructor obiecţiile câte unuia care contesta zgomotos că s-ar putea măsura pământul şi număra "lighioanele" de oameni şi de limbi de pe faţa lui. Îndată apoi începe cariera de revoluţionar a lui Bălcescu. În urma unui complot urzit sub conducerea boierului Mitică Filipescu, e lovit, în cursul cercetărilor, de spătarul Ghica şi condamnat în 1841 la trei ani închisoare, din care execută doi şi jumătate, la Mărgineni şi Gorgani; noul domnitor graţiază pe condamnaţi, la înscăunarea sa. După eliberare, Bălcescu întemeiază cu I. Ghica, cu Tell şi cu un al patrulea, nenumit, societatea politică secretă *Frăţia*, organizată după tipul carbonar. În acelaşi timp ia parte la întrunirile unei societăţi literare, care ar fi dezbătut mai ales chestiuni de limbă, şi călătoreşte în Moldova pentru documentări istorice. Prima lui scriere, *Puterea armată la români* (1844) e salutată ca un eveniment cultural de Kogălniceanu şi de Heliade, care recunosc într-însul un adevărat istoric. Din aceeaşi vreme datează un proiect, nepublicat, de

organizare a dorobanţilor judeţeni. În *Propăşirea*, unde apăruse întâi *Puterea armată*, se publică în acelaşi an un studiu despre bătălia de la Cosovo. Iar în anul următor, dimpreună cu ardeleanul August Treboniu Laurian, întemeiază *Magazinul istoric pentru Dacia*, replică la *Arhiva românească* a lui Kogălniceanu, de la Iaşi, care, de altfel, suspendându-şi apariţia, recomandă noua revistă ca "o rodnică clironoamă a soliei sale", lucru relevat şi de Asachi, în *Albina*.

Articolul-program, redactat de Bălcescu, formulează concepţia providenţialistă a istoriei, în cadrul căreia naţiunile au fiecare câte o misiune de împlinit, fixând şi felurimea izvoarelor istorice, printre care poeziile populare! Revista are covârşitorul merit de a publica pentru întâia oară cronicile muntene; ea serveşte însă şi ca organ credinţelor politice ale lui Bălcescu, strecurate cu abilitate timp de trei ani cât durează "magazinul". Istoricul e un democrat, adversar hotărât al aristocraţiei şi al despotismului. În importanta cercetare *Despre starea socială a muncitorilor plugari*, pune problema agrară în sensul drepturilor ţărăneşti asupra pământului, uzurpat de clasa boierească. Bălcescu e primul agrarian muntean, contemporan cu Ion Ionescu (de la Brad), de peste Milcov. Împrietenindu-se cu Kogălniceanu, consultă cronicile moldovene din manuscris şi le foloseşte într-o scriere nouă, *Puterea armată în Moldova*. În colaborare cu acelaşi, doreşte să lucreze la un dicţionar biografic, sub auspiciile *Asociaţiei literare* (1846). Plecat în călătorie de studii la Paris, Bălcescu întâlneşte pe Ion Ghica, organizează sub prezidenţia lui şi sub aceea de onoare a lui Lamartine pe studenţii români din capitala Franţei şi se împrieteneşte cu Paul Bataillard, viitorul revoluţionar de la 1848 şi amicul lui Eugène Fromentin. Aci îşi strânge materialele documentare pentru *Istoria românilor sub Mihai-vodă Viteazul* şi se entuziasmează, alături de A. G. Golescu-Arăpilă, descoperind în gravura pe viu a lui Sadeler portretul interior

pe care şi-l făcuse despre voievodul preferat. Strânge documente despre Mihai şi în biblioteca Vaticanului; oraşul îl dezgustă însă pe gânditorul democrat şi anticlerical, din cauza temniţelor şi a călugărilor. Revoluţia din februarie 1848 îl găseşte la Paris, manifestând pe stradă şi smulgând o bucată de catifea roşie de pe tronul regelui Ludovic-Filip.

În aprilie, se întoarce în ţară, poate ca trimis al lui Lamartine, de numele căruia s-ar fi servit chiar de la debarcare, la Izlaz. Bălcescu întreprinde o vie acţiune clandestină până la reuşita cauzei, care-l utilizează întâi ca ministru de externe, apoi ca secretar în guvernul provizoriu şi ca organizatorul propagandei din presă (*Naţionalul* şi *Poporul suveran*) şi la sate, prin comisari anume înfiinţaţi de el; tot el este iniţiatorul comisiei de proprietate şi al proiectului de constituantă; ar fi colaborat şi la redactarea proclamaţiei de la Izlaz. Ar fi refuzat să intre în locotenenţa domnească.

După reinstalarea guvernului revoluţionar, care se refugiase la Rucăr, Bălcescu e trimis în misiune la Constantinopol, să obţină recunoaşterea de la Sublima Poartă; delegaţia nu e primită oficial; la întoarcerea ei devine partizanul rezistenţei armate, şi, când turcii intră în ţară, tăbărând la Călugăreni, izbucneşte în imprecaţii, la neurmarea îndemnurilor lui. Bălcescu e arestat şi împreună cu alţi revoluţionari este dus pe Dunăre, într-o corabie turcească, neîncăpătoare, de unde se alege cu boala care-l va răpune. De la Orşova, porneşte în Ardeal, se însufleţeşte de mişcarea lui Iancu, ajunge la Constantinopol pe ceilalţi emigranţi politici, de unde îşi ia misiunea de a împăca pe românii ardeleni cu ungurii, răsculaţi contra stăpânirii austriece. Când obţine, după lungi tratative, recunoaşterea de către Kossuth, a cererilor lui Iancu, ungurii sunt în derută şi înţelegerea nu mai e de actualitate. Bălcescu este exponentul politicii de apropiere româno-maghiară, împotriva despotismului habsburgic şi ţarist, şi chiar preconizatorul

unei confederări a popoarelor, pe baze democratice şi naţionale. Refugiul său din Ardeal e cea mai extraordinară odisee trăită de un român, în acel moment; ca să nu fie cunoscut de agenţii imperiali, se costumează în moţ, se unge cu cărbune pe faţă şi vinde ciubere, cu tocmeli disproporţionate pentru un crăiţar, spre a nu deştepta bănuieli. Cu toate mizeriile exodului, ca revoluţionar de vocaţie, Bălcescu gustă cu aviditate senzaţiile tari ale riscului, în aventura înaltă care nu-i îngăduise sfârşitul dorit, de erou. Reîntors la Paris, e dezgustat de sfâşierile dintre revoluţionarii compatrioţi şi după o vie activitate publicistică şi diplomatică, în cursrul căreia vede la Londra, printre alţii, pe viitorul premier, Palmerston, după ce tipăreşte lucrarea fundamentală, preţuită de Karl Marx, *Question économique des Principautés Danubiennes* (Paris, 1850), în favoarea ţărănimii, se retrage ca să se dedice exclusiv redactării lucrării sale principale, *Istoria românilor sub Mihai-vodă Viteazul*. De la Paris, e îndemnat de medici să se ducă în sud, la Hyères, unde îl însoţeşte sora lui, Sevastia. După o uşoară întremare, trece la Constantinopol şi de acolo ia drumul ţării, cu credinţa că i se va îngădui şederea în Moldova sau măcar întâlnirea, la Galaţi, cu bătrâna lui mamă; ajuns la Dunăre, i se refuză şi una şi alta. Pleacă înapoi, prin Constantinopol, şi se stabileşte la Palermo, singur, unde se stinge, în ziua de 29 octombrie 1852, lucid, lăsând ultimele dispoziţii într-o redactare impasibilă, de proces-verbal, cu atât mai zguduitoare. E adăpostit în groapa comună, sfârşit care n-ar fi înspăimântat pe istoricul social, iubitor fierbinte al clasei nestăpânitoare. Cimitirul din Palermo devine astfel un loc de pelerinaj oarecum cuvenit, al cărui tâlc profund nu-l poate realiza decât cine, cunoscând viaţa lui Bălcescu, paralel cu opera lui, respectă în amândouă reflexul unui suflet mare, de mucenic al idealului.

Din opera capitală a lui Bălcescu, *Istoria românilor sub Mihai-vodă Viteazul*, n-a fost publicat în timpul vieţii lui

decât un singur capitol. Deşi ediţia dată de Odobescu este destul de târzie (1878), se înţelege că lucrarea nu poate fi înţeleasă decât în atmosfera culturală şi socială care a stimulat întreprinderea ei (de altfel ea fusese publicată în parte, - introducerea, cărţile I, II şi o parte din cartea a III-a, tot de Odobescu, în *Revista română*, 1861—1863).

Tot astfel, deşi nu avem a face cu o scriere dusă la capăt de autorul ei, ea îl reprezintă întreg, sub toate aspectele, de erudit, istoric, sociolog, filozof şi artist, fără ca să lipsească sensibilitatea sa omenească. Aşa privită, ca o sinteză a personalităţii sale, cartea rămâne valabilă, chiar dacă documentarea istorică a fost depăşită şi, mai ales, dacă punctele de vedere sociale şi filozofice nu se susţin îndeajuns.

Am pus în rândul întâi erudiţia lui Bălcescu; ea e într-adevăr excepţională, în momentul compunerii; numărul operelor consultate e surprinzător; nimeni, la noi, înainte de Hasdeu, n-a folosit atâtea izvoare, şi în atâtea limbi. Pe de altă parte, cercetătorul nu se lasă covârşit de materialul documentar, limpede expus şi întâmpinat cu spirit critic. Prin această facultate, Bălcescu e un istoric adevărat, iar nu un diletant, un istoric dispunând de cunoştinţe adâncite, cu un conspect al disciplinelor auxiliare şi cu ambiţia de a face din istorie nu o înşirare de fapte, ci studiul instituţiilor şi al situaţiei economice a unui popor. Mai presus de acestea, istoricul înţelege să încredinţeze disciplinei sale funcţiunea supremă de conştiinţă a omenirii, prin care se rosteşte un tribunal cu sentinţe neapelabile (vom vedea mai departe cum se nuanţează această concepţie). Sociologul — noţiune pretimpurie, de altminteri, deoarece disciplina nu se întemeiase încă, — este de fapt subordonat crezului său politic; el nu are libertatea de spirit a cercetătorului care priveşte fenomenele sociale cu senină imparţialitate. Amestecat în viaţa publică încă din cea dintâi tinereţe, cu un temperament neîntrecut de

agitator revoluţionar şi cu o dragoste de popor, fierbinte, Bălcescu este totuşi primul nostru gânditor politic care pune problema claselor sociale şi o rezolvă neşovăitor în favoarea muncitorilor plugari. Calitatea de sociolog, aşadar, nu îi poate fi refuzată, chiar dacă ideile sale sunt mai mult afective decât riguros ştiinţifice. Filozoful, de insuficientă pregătire, e adeptul concepţiei providenţialiste în istorie; el nu se încadrează însă gândirii teocratice, prin care despotismul monarhic e legitimat şi se condamnă orice abatere de la principiul autorităţii; dimpotrivă, după istoricul italian Cesare Cantù, Bălcescu reazemă progresul social pe voinţa providenţei, care conciliază materia cu spiritul, eul cu lumea din afară, individul cu colectivitatea, într-o armonie nouă. Democraţia îi apare ca realizarea pe plan social a ideii de frăţie, preconizată de evanghelie, şi prin care individul e jertfit familiei, familia — patriei şi patria — omenirii. Bălcescu nu e un cosmopolit decât ca viziune de viitor. În prezent, el întemeiază politica generală a statelor pe ideea de naţionalitate, pe care o prepune democraţiei, fără să piardă totuşi din vedere clasele muncitoare, pe care se reazemă naţiunea. În cadrul istoriei universale, fiecare naţiune are misiunea ei de împlinit; prea sumar formulată, noţiunea de misiune pare a avea în vedere potenţialul spiritual al fiecărei naţiuni, care nu trebuie stăvilită în dezvoltarea ei proprie, nici de tirania aristocraţiilor, nici de vreo opresiune externă. Năzuind a formula şi misiunea acelor popoare care n-au avut norocul de a-şi desluşi fizionomia culturală, Bălcescu atribuie divinităţii rolul de distribuitoare a funcţiilor printre naţii, unele având a cumpăni pe celelalte prin prevalarea sentimentului, realizat prin faptă şi jertfă (revoluţionară). Gânditorul îşi manifestă repulsia pentru principiile intermediare, eclectice, care caracterizează concepţiile tranzacţionale. Nu e de ales decât între despotism, în care se învederează spiritul răului, şi democraţia naţională, "sub

ochiul Providenţei". Tribunalul istoriei se identifică cu voinţa divină. Istoria, după Bălcescu, cuprinde ilimitat, în câmpul viziunii ei, desfăşurarea progresivă a omenirii, în timp şi în spaţiu, sub toate formele interioare sau externe. Filozofia istoriei îngăduie să se întrevadă finalitatea, care constă în organizarea federativă a popoarelor, prin armonia naţiunilor libere, cu instituţii sociale echitabile, de tip democratic şi republican.

Ideile lui Bălcescu nu sunt expuse dialectic, cu o sistematică dezbatere a principiilor; gânditorul nu e un filozof, ci un iluminat, în posesiunea adevărurilor, pe care le enunţă asertoric, dar cu căldura convingerii personale. Dacă s-ar privi această "filozofie", ca armătură a operei, temeiul ei ştiinţific n-ar rezista. *Istoria românilor sub Mihai-vodă Viteazul* e însă înainte de orice o operă ce se construieşte nu pe eşafodajul unor idei, ci pe contraforţii pasiunilor puternice: admiraţia pentru eroul cu dimensiuni de semizeu şi în cadru de epopee; cultul unităţii naţionale, căreia i-ar fi servit acest "leu"; duhul revoluţionar, pe care l-ar fi purtat Mihai printre popoare (cam ca un Napoleon prefigurat); solicitudinea pentru clasele de jos, care singură i-a lipsit domnitorului, rămas astfel fără sprijinul fundamental, trebuitor întru împlinirea "visărilor" sale; duhul religios, încarnat de voievodul pus în centrul cruciadei. După cum se vede, marile pasiuni dominante ale lui Bălcescu îşi găsesc corespondenţe strânse în figura lui Mihai, care a fost exponentul lor eminent, cu excepţia celei democratice.

Scriitorul e un artist în sensul deplin al cuvântului, adică un migălitor şi un căutător de expresii alese; redactarea în luptă cu boala nu-i îngăduie răgazul încheierii, dar nu-l împiedică să-i dea o făţuială desăvârşită: întrevedem în opera neterminată un îndoit aspect stilistic, în materialul lexical şi în sintaxă. Franţuzismele sunt mai puţin frecvente decât la unii contemporani, deşi Bălcescu gândeşte uneori direct în

franţuzeşte, dibuind în căutarea echivalentului românesc. Pasionat pentru trecut, alege uneori termeni arhaici sau cronicăreşti, fără să procedeze însă la o sistematică pastişă: "a sminti", "a sparge", "a tăia" (pe duşmani), "a se învârteji îndărăt", "se apucaseră de-a fugire", "a se oşti", "a se şănţui", "a lua limbă", "foarte se intristă" sau "îl întristă foarte "etc. Câteodată, scriitorul dotat caută variaţii lexicale, compunând verbe sau substantive pentru noţiuni neintrate în limbă: a tuna, a furtuna, a puşcări (tustrei termeni artileristici),tunărie şi puşcărie. Modelele clasice îl determină să recurgă la epitetul unic, omeric, pentru caracterizarea căpeteniilor ostăşeşti; asemenea exerciţii sunt însă destul de monotone: strălucitul Răzvan, inimosul Bathori, eroicul Kiraly, îndrăzneţul Udrea, viteazul Răzvan, crudul Ieremia, viteazul Moise Săcuiul, neînvinsul Mihai (cu variantele: îngrozitorul Mihai, neobositul Mihai etc.). Portretele nu prea numeroase (Murad II, Rudolf II, Ştefan Iojica, Doamna Stanca, Andrei Bathori, George Basta, Ştefan Csaki) sunt bune, dar orientate mai mult în direcţia morală. Bălcescu excelează în arta frazării, prin cadenţa periodică ("le nombre"), fără ca să i se poată imputa abuzurile retorice ale vremii. Tudor Vianu a analizat cu fină pătrundere simţul valorilor sintactice la Bălcescu, interpretând ca "tehnică în basorelief" efectele scoase de autor prin întrebuinţarea prezentului "etern" în acţiunile dinamice ale lui Mihai, lăsând faptele adversarilor pe plan secundar, prin timpurile trecutului.

Elanurile retorice sunt ocazionale: invocarea ruinelor târgovişțene şi a cântăreţului lor, Cârlova, slăvirea Ardealului, blestemarea înfrângerii de la Mirislău etc. Intervenţiile povestitorului sunt de asemenea rare, istoricul năzuind probabil către tipul obiectiv al expunerii faptelor. Câteodată tonul lor este retoric; Mihai, fugind după înfrîngerea de la Mirislău, provoacă acest comentariu: "Ah! cine ar putea spune câtă

durere sorbi inima lui în acea ochire!" Altă dată, istoricul se întreabă ce s-ar fi întâmplat în eventualitatea biruinţei şi închipuirea sa de vizionar îi smulge asemenea accente: "De atunci, naţia română, înconjurând toate nenorocirile ce o bântuiră în urmă, s-ar fi constituat în întregimea drepturilor sale, în unitatea şi libertatea sa şi s-ar fi apucat a îndeplini, cu putere mare, misia de liberare şi de civilizare ce Providenţa i-a menit în orientul Europei. Câtă mărire, câte glorii şi fericiri o ar fi întâmpinat în această cale! O biruinţă...! şi toată această visare, tot acest frumos ideal naţional, de atunci se înfiinţa!" Asemenea exaltări sunt însă destul de rare, în economia lucrării. Se pot număra pe degete izbucnirile subiective de acest fel: "În piept inima ni se frânge de ce înaintăm cu povestirea către acea catastrofă groaznică, la care ne târâră aceste greşeli"... Oricum prezenţa unor astfel de izbucniri lirice are caracterul unor eliberări temperamentale de sub constrângerea prea aspră a disciplinei obiective. Operă de ştiinţă, desigur, *Istoria românilor sub Mihai-vodă Viteazul* este şi o lucrare de propagandă, în vederea realizării unor scopuri politice. Îndelung purtată în sine, redactată intermitent, începută măcar cu cinci ani înainte de sfârşitul său ("Vai! scriam aceste rânduri în 1847..." II, 13), adică în vremea primei călătorii în Apus, cartea strecoară pe alocuri şi experienţa revoluţionarului, care aşteaptă de la o a doua revoluţie rezultatele nehărăzite celei dintâi. Astfel, descrierea Vadului Călugărenilor îi prilejuieşte autorului amintirea dureroasă a unei întruniri, în cursul căreia s-a aflat de intrarea turcilor în ţară, pentru reprimarea revoluţiei; atunci Bălcescu a îndemnat la luptă şi răzbunare, împotriva nelegiuirii păgânului care călcase "cu picior batjocoritor sfânta ţărână a părinţilor noştri, glorioşi martiri ai libertăţii noastre", adică pe locurile înseşi ale bătăliei; şi pentru că îndemnul său n-a fost urmat decât de un mic număr, spune că şi-a ascuns ochii

cu mâinile şi "din inima-i zdrobită scăpă aceste cuvinte: "Dumnezeul părinţilor noştri ne-a părăsit! Părinţii noştri ne-au blestemat!" Gestul şi cuvintele par astăzi teatrale, dar asemenea manifestări sunt rare la Bălcescu şi conforme pasiunilor lui profunde. Într-o notă adăugată acestui text, istoricul dă un certificat bun poporului "cel de jos", şi "mai cu seamă al Bucureştilor", care "şi-a împlinit datoria revoluţionară şi naţională", spre deosebire de "clasele de sus, guvern, boieri, negustorime, junime", care "s-au aflat mult mai prejos şi nevrednice de misiunea lor şi de poporul ce conduceau".

Figura lui Mihai stă în centrul cărţii, care în forma definitivă numai şi-ar fi împlinit pe de-a-ntregul programul, de istorie socială şi economică. Bălcescu îşi admiră şi iubeşte eroul, pentru calităţi reale, precum şi pentru cele atribuite printr-o proiecţie subiectivă; el vede într-însul un patriot, un candidat popular, un cruciat, o fire de leu, pe câmpul de luptă, un bun familist ("ca toate inimile de leu, el îşi iubeşte familia"), un geniu militar, un protector al ostaşilor săi, un regenerator al naţiei sale, un visător al unirii naţionale, iute la mânie, dar nu crud, cruţător cu nobilii unguri etc., într-un cuvânt "unul dintre cei mai minunaţi (bărbaţi mari) ai omenirii". Prăbuşirea lui se datoreşte, după Bălcescu, unor motive de ordin social (nu şi-a înţeles misiunea de a dezrobi pe ţărani), politic (n-a ştiut să-şi facă aliaţi printre vecini), militar (n-a trecut în Polonia, unde ar fi fost chemat şi aşteptat) şi mentalităţii ostăşeşti ("credea mai mult în soldat decât în popor, duhul lui era mai mult de concherant decât de naţionalist"); neînţelegând că "în popor şi numai în popor e adevărata lui putere", şi-a căutat sprijinul "când în nobilime, când în armie şi în oştile mercenare, când în Austria". Salvarea lui ar fi fost într-o "insurecţie populară", iar "furia poporului ar fi cucerit toată nobilimea". Pentru că Mihai şi-a călcat misiunea providenţială, Bălcescu sanţiocnează cu

elocvenţă scurtă căderea lui: “Fie! piară! căci şi-a meritat pieirea”. Istoricul explică şovăirile domnitorului, înainte de Mirislău, prin “acea letargie morală care stăpâneşte mintea unui om mai mare şi îi întoarce toate pasurile în greşeli, când Providenţa a hotărât surparea lui”; împotriva acestui determinism, orice protestări sunt zadarnice, oricâte rele s-ar fi tras din înfrângere: “Nu se cade a vărsa lacrimi amare asupra acestei mari nenorociri de la Mirislău; dar să nu învinovăţim de loc Providenţa. Noi, cari robiserăm pe fraţii noştri ţărani din oara Românească şi păstrasem în robia ungurilor pe cei din Ardeal, mai meritam oare atunci mărimea şi fericirea?”

Propagandistul apropierii româno-maghiare nu uită să afirme punctul său de vedere şi în această lucrare: “şi nenorocitele noastre sfâşieri cu ungurii, de atunci până acum, nu vor folosi decât despoticelor împărăţii, duşmanele noastre comune”.

Istoria românilor sub Mihai-vodă Viteazul, în intenţia lui Bălcescu, aşadar, era menită a fi un îndreptar de politică socială şi naţională, prin avertizările asupra îndatoririlor guvernanţilor faţă de ţărănime şi prin apăsarea asupra sensului misiunii noastre istorice. Istoricul nu lasă a se strecura nimic, dintr-o operă de imaginaţie; cartea lui nu are elemente de romanţare, ca viitoarele biografii de voievozi ale lui Bolintineanu; pe baza strict documentară şi cu orizonturile viziunii sale politice şi filozofice, construieşte un monument de ştiinţă istorică şi de luptă socială, totodată. Oricât ar fi acest monument de neisprăvit sau clădit din materiale netrainice, prin curentul de pasiune care îl însufleţeşte şi prin vigoarea stilului, îşi asigură durata.

Omul trebuie căutat printre rânduri în opera sa istorică, spre a i se surprinde firea adevărată; un document psihologic revelator este întâi de toate corespondenţa cu Ion Ghica şi cu câţiva prieteni (fără nici o preocupare de stil, naturală, comunicativă).

Întâiul monografist al vieţii şi operei lui Bălcescu, P.P. Panaitescu, l-a caracterizat în acest fel: "…un raţionalist entuziast ca mulţi din generaţia intelectualilor din care făcea parte, oameni cari puneau în căldura cultului lor pentru idee, ceea ce lipsea poate ca simţire în sufletul lor" şi "un spirit practic cu o rară limpezime de vederi". În viaţa sufletească a istoricului a văzut "multe idei" şi "puţine sentimente adânci". Totuşi, în contrazicere cu asemenea răspicate disocieri, biograful lui Bălcescu a relevat "marea lui tinereţe", radiată de viaţa lui.

Înainte de a revizui portretul moral al lui Bălcescu, e de amintit că însuşi Michelet, care-l cunoscuse, distinsese întrînsul "un érudit de premier ordre et pourtant un esprit pratique, très net, très lumineux". Calităţi de acest fel nu se întrunesc adesea în aceeaşi persoană; tot aşa entuziasmul pentru idee, al luptătorului politic de mare temperament, pare a exclude viaţa interioară; în realitate, coexistenţa unei vii sensibilităţi afective, cu un spirit predominant speculativ, practic sau combativ, nu trebuie să suprindă pe cunoscătorii complexităţii morale omeneşti. Tinereţea iradiantă a lui Bălcescu e semnul unei vitalităţi spirituale neobişnuite. Energia morală, puterea de voinţă, ceea ce se numeşte pregnant caracterul, nu trebuie să ne acopere total câmpul viziunii psihologice cu privire la Bălcescu. Unitatea operei scrise şi a activităţii practice ţine de puterea de coordonare a voinţei; ea nu dovedeşte nimic în sensul unei aşa-zise incapacităţi de simţire. A deduce din afirmarea unei mari pasiuni intelectuale, orientate politic (practic), absenţa sensibilităţii, e o eroare. Combustiunea ideologică acoperă la Bălcescu flacăra unor simţiri foarte puternice, dar nu o consumă în profitul acţiunii. E adevărat că nu i se cunoaşte nici o iubire; e drept că recomandarea lui către Alecsandri, nemângâiat de moartea Elenei Negri, să-şi fixeze asupra patriei toată puterea dragostei ar îngădui încheieri sceptice asupra propriei sale capacităţi

de iubire; dar e tot atât de plauzibil că, cu temperamentul său pasionat, dacă ar fi întâlnit iubirea, Bălcescu ar fi fost un cu totul alt îndrăgostit decât Alecsandri.

Necunoscând iubirea, afirma o preferinţă pur teoretică pentru femeile revoluţionare, de tipul dnei Roland. Gândindu-se un moment să-şi asigure starea financiară printr-o "zestre bunicică", pe care s-o poată "sacrifica pentru cauză", n-a consimţit la acest sacrificiu, dintr-o "espèce de pudeur du coeur" şi pentru că n-a vrut "a arunca pe o carte necunoscută liniştea şi fericirea intimă a vieţii". Expresia "pudoare a inimii" e revelatoare, ca şi aceea despre fericirea intimă; ele sunt dovada unei simţiri profunde şi grave, discretă şi chiar secretă în a se exprima.

Piatra de încercare a sensibilităţii lui afective e dragostea de mamă, pe care a încredinţat-o într-un chip de neuitat lui Alex. G. Golescu (Arăpilă): "Biată muma mea, singura dragoste şi adoraţie a mea, e aşa de nenorocită. Totodeauna am sacrificat-o datoriei mele către ţară. De zece ani de când o fac să sufere pe dânsa, care nu poate găsi mângâiere în convicţii puternice ca ale noastre. Imaginea mumă-mii bătrână, bolnavă, nenorocită, ea care e aşa de bună, care a jertfit atâta pentru noi şi care acum suferă atâta, e neîncetat înaintea ochilor mei. Pune această sfântă imagine înaintea frate-meu (Barbu) şi zi-i să nu necinstească bătrâneţea şi viaţa ei cea virtuoasă" (5 aprilie 1849).

În aceeaşi scrisoare, întâlnim un ţipăt al inimii, îndelung comprimat: "Iubeşte-mă, Alecule, fii pentru mine un bun frate, sunt atât de nenorocit, atât de izolat în afecţiile mele, încât am mare trebuinţă de sprijinul unui prieten…".

Sub platoşa luptătorului, bătea, aşadar, o inimă sensibilă, adeseori sfâşiată de nelinişti şi de îndoieli, o inimă însă de brav, care năzuia să înfăptuiască sau să moară pentru cauza dreaptă.

Agitatorul nu e un diplomat destul de suplu; într-un rând, vrea să şi-l ataşeze pe Vasile Alecsandri, care să câştige fe-

mei cu "influenţă"; atunci îi scapă într-un fel comic exprimarea regretului de a fi "gauche" cu femeile. Este un timid şi un pasionat totodată, care s-a dedat acţiunii revoluţionare cu spiritul practic recunoscut, dar şi cu un egal duh utopic, manifestat prin ţintele prea îndepărtate ale acţiunii, precum şi prin proiectele sale de viitor, variabile de la o zi la alta. Acţiunea conciliantă din Ardeal n-a dus la rezultat, pentru că un singur om nu putea împlini o sarcină atât de grea. În acelaşi timp, Bălcescu vrea să scoale poporul român din Banat, vrea să pornească pe românii din Transilvania şi pe ceilalţi din Principate contra puterii protectoare, vrea să se aşeze între cuţovlahi, spre "a developa naţionalitatea într-acest avantpost al românismului"; rămas fără mijloace de existenţă, se gândeşte la aşezarea lui când în Spania, când în Turica sau în Bulgaria, sau să se îmbogăţească în Dobrogea, noua "Californie" descoperită de Ion Ionescu agronomul.

Omul e deci un neastâmpărat, adeseori fantastic în proiecte, prea încrezător în propriile puteri, şi expus descurajărilor, dar îşi stăpâneşte slăbiciunile şi îndoielile din mândrie. Acelaşi sentiment îi frânează exprimarea temerilor de sănătate, sau le dă acea notare scurtă, seacă, sub care simţim crisparea voinţei.

Fără să fi scris o singură operă de imaginaţie, dar înzestrat cu un talent literar care-l pune în fruntea prozatorilor munteni, Bălcescu impune prin frumuseţea sa morală, în care pasiunea nobilă pentru ridicarea şi unitatea neamului se sfinţeşte prin abstragerea până la jertfă de la tot ce face preţul vieţii.

Ardere la focul pasiunilor înalte, viaţa sa e parcă mai expresivă decât opera, prin exemplaritatea conştiinţei etice şi bogăţia vieţii interioare, care e cea mai plăcută descoperire a cititorului.

AL. RUSSO

Al. Russo se naşte la 17 martie 1819, pare-se dintr-o veche familie moldovenească Rusu, care dăduse în secolul al XVII-lea mai mulţi veliţi boieri; tatăl natural, Iancu Rusu, era un mare proprietar şi arendaş în Moldova de dincoace şi de peste Prut; mama e necunoscută; averea tatălui e lăsată unui rând de copii, născuţi dintr-o căsnicie legitimă. Holera din 1831 secerase în lipsa tatălui gospodăria toată, cruţând doar pe Alecu, rămas "singur viu din patruzeci de persoane care locuiau într-o casă". A învăţat întâi greaca, într-o atmosferă domestică, scăldată în folclor şi datini româneşti; apoi a urmat studiile la vestitul institut Naville din Vernier, de lângă Geneva, până în 1835, poate şi la Viena; majoritatea scrierilor lui, publicate postum, au fost redactate în limba franceză. După două petiţii disperate, în franţuzeşte, e numit judecător la Piatra, în 1841, unde funcţionează trei ani. În 1846 se reprezintă la Iaşi piesele lui, care nu ne-au rămas: *Băcălia ambiţioasă* şi *Jicniţerul Vadră*; pentru două versuri din această ultimă comedie, e închis în schitul Soveja, ca tulburător al ordinii obşteşti. În 1848, ia parte la mişcarea revoluţionară, contribuind la redactarea proclamaţiei. Fugar în Ardeal, e închis la Dej şi la Cluj, şi eliberat pentru că protestase energic, făcând uz de numele lui Kossuth; se refugiază apoi la Paris. Întors în ţară, sub domnia lui Grigore Ghica, practică cu succes material avocatura, dar lasă la moartea lui (4 februarie 1859) un pasiv foarte ridicat. Renumele lui literar e postum. Academia Română îi editează întâia oară scrierile româneşti în 1908 (ediţia P. V. Haneş, care-l descoperise).

În perspectiva de astăzi a trecutului, Alecu Russo e reprezentantul atitrat al tradiţionalismului literar şi lingvistic; de altfel această calitate i se recunoaşte de peste de 30 ani, de la lucrarea lui G. Ibrăileanu despre *Spiritul critic în*

cultura românească; pe vremea lui însă, intervenţile sale publicistice, atât de substanţiale şi ideologiceşte susţinute, nu i-au conferit rolul cuvenit, de fruntaş. Ideile lui se găsesc în germene în programul *Daciei literare*. Russo le dă dezvoltare, corp şi suflet. Scriitorul se înlesnea mai bine în limba franceză, în care şi-a redactat direct, printre altele, *Cântarea României*; cu toate acestea, rarele lui scrieri româneşti, prin caracterul provincial al limbii, trecut printr-un temperament franc şi pasionat, de o energie deosebită, poartă pecetea unei personalităţi. Ideologul îşi trage seva doctrinei din amintirile copilăriei, cu o energie de afirmaţie care nu îngăduie îndoiala, comunică impresii neşterse de iluzorie comunitate patriarhală, nivelând deosebirile de clasă, întemeiată pe tradiţii.

"În acea zi dar (de 1 Mai, Armindeni), părul satului păzea numai el casele; câţi flăcăi, câte fete mari şi codane, toţi şi toate se împodobeau cu flori şi cordeluţe, care la pălărie, care la codiţe. Cu lilieci în mâini, cu garoafe pe cap, cu busuioc verde în sân, fetele şi flăcăii păreau flori mişcătoare; de cu seară fetele se lau, flăcăii se pieptănau; iar în zori de zi, când se deschid lăcrămioarele, viorelele şi toporaşii se scutură de roua nopţii, văile se umpleau de chiote, codrii clocoteau de pocnete de frunze, de hohote, de cimpoaie; telingile răsunau în toate părţile de doine; mese numeroase se întindeau pe sub copaci. Curţile boiereşti, locuite pe atuncea iarna şi vara, se găteau, se pospăiau, înălbeau la apropierea zilelor mari, ca şi casele săteşti; sărbătoarea se primea cu aceeaşi bucurie de boier şi de ţăran, fiind uniţi în credinţă, în limbă şi în obiceiuri; strigoii, stihiile urzitoare de rele; naiba, năbădaica şi urletul câinilor îi umpleau de spaimă deopotrivă pe amândoi. Pare că văd încă acea icoană a trecutului: mare zgomot şi zbuciumală este prin curţi"; descrierea urmează, cu o viziune de kermessă populară, în care se amestecă şi petrecerea boierească, în sunete de manele dulci, mângâioase sau

sfâşietoare, cu tineret ce "bea în papucii cucoanelor" şi cu cucoane, "cu ochii înecaţi în amor", în timp ce arnăuţii slobozesc focuri de flinte şi pistoale, slugile forfotesc ca "roii rătăciţi" şi "surugiii se îmbată"...

Pierderea tradiţiilor nu e pentru Russo numai un motiv de reacţiune teoretică, dar mai ales se colorează afectiv, ca o mare suferinţă personală, ca un gol în viaţa morală. Doctrinarul se înspăimântă constatând că în decurs de 15—16 ani (1835—1851) moravurile, în atingere cu civilizaţia apuseană, s-au transformat mai adânc decât în decursul unei jumătăţi de mileniu. Tineretul ridicat în acest interval e, după expresia autorului, amfibiu, adică bivalent: "capul ni-i de neamţ, de franţuz, dar inima ne-a rămas tot de moldovan". Ca nici unul dintre contemporanii săi, Russo e pătruns de un sentiment adânc de caritate pentru acel trecut care se spulberă şi pe care se iluzionează a-l crede mai bun, prin acea uniformitate a tradiţiilor, indiferent de poziţiile sociale. "Pe vremea trecută, boierul vorbea cu ţăranul precum ar fi vorbit cu alt boier, se înţelegeau amândoi în limbă şi în idei, astăzi înţelegem poporul cu inima numai; el nu mai este alta pentru noi, decât o studie curioasă, morală sau pitorească". La efectul separaţiei profunde a claselor, prin evoluţia moravurilor, corespunde pe un alt plan, al vieţii interioare, criza sufletească a generaţiei sale, pe care Russo o formulează surprinzător de personal. "Generaţia noastră îi posomorâtă, lumea era zgomotoasă şi cerul neguros, când ne-am născut... O zi ca şi alta; nici una nu se aşteaptă cu nerăbdare, nici una nu trece cu mulţumire deosebită; ar veni sau nu, tot atâta ne-ar fi. Bucuriile şi necazurile oamenilor trecuţi nu le înţelegem; anul nou sau anul trecut, zi întâi Mai au altă zi, tot acelaşi urât ne aduce, tot acelaşi sacalâc ne lasă. Petrecerea noastră nu-i veselia, caii, vinul, ţiganii, femeile şi huietul; petrecerea noastră e gândul posomorât; balurile, care ţin loc de

adunările cele vechi, seamănă pe lângă ele o îngropare. Dacă culegem câte o floare, dacă vrem câteodată să iubim, facem o experienţă, o studie a inimii". Spiritul analitic, dedublarea psihologică, experienţa morală pe viu n-au fost intuite în chip aşa de fericit de nici unul din romanticii noştri. Autorul compară "societatea educată a Moldovei" cu "o colonie engleză într-o ţară a căreia nici limbă, nici obiceiuri, nici costume nu ar cunoaşte".

Totuşi, Russo nu propune îndreptări de ordin politic pentru menţinerea tradiţiilor, deoarece tradiţionalistul sentimental dintr-însul coexistă cu progresul liberal, apologet înfocat al "slobozeniei". Spre a-şi împăca structura dual㠄 disociază neted între domeniul politicii, suferind închisoarea şi exilul, şi cel literar, în care figurează ca adevăratul campion al tradiţiei. Poziţia sa bivalentă e de altfel şi aceea a lui Kogălniceanu şi Alecsandri, cu deosebirea că Russo aduce o notă patetică, în plângerea peste ruinele datinilor. De asemenea el e fixat pe o poziţie critică mai fermă decât prietenii săi literari şi politici. Observator îndurerat de revoluţia în moravuri, Russo e singurul din generaţia sa care ia în tragic cealaltă revoluţie contemporană, în lingvistică. Latinismul ardelenilor şi experienţa italienizantă a lui Heliade găsesc în el nu numai un adversar teoretic, în numele bunului simţ (fără pregătire lingvistică specială), ci şi un avertizator grav, conştient de primejdie. Filologul are principii pragmatice nezdruncinate; ştie că limbile sunt produse istorice, evoluabile, primenindu-şi cu încetul lexicul, şi că nu sufăr reformele arbitrare ale pedantismului.

Întru apărarea limbii vorbite de popor, Russo are o expresie frumoasă: "Cuvântul e bogăţia celor săraci, fără de învăţătură". Criticul distinge între "pedantismul moldoromân, mult mai superficial", care "a produs o literatură fără viaţă, expusă criticii", şi preocupările pur teoretice, în

direcţia gramaticală şi lingvistică, de peste munţi, unde filologia s-a substituit compunerilor literare. Gânditor cu problematică, după cum am văzut, Russo îşi exprimă uimirea faţă de faptul că Ardealul, fără motivare istorică, "familie patriarhală, unită într-un singur gând, sentimentul nenorocirii sale, a ajuns la comedia limbistică de pe câmpul Blajului", unde afară de doi-trei luptători pe înţelesul tuturor, ceilalţi ar fi vorbit păsăreşte. În ciuda influenţei franceze, pe care o ironizează, filologul aşază centrul de gravitate al "deşteptării românismului" în Principate, cu constatarea că "afară de cărţi grele de disertaţii şi de argumente, Ardealul nu a dat României până acum o singură carte de închipuire şi care să răzbată inimile". Cel dintâi revendică pentru moldoveni meritul unei orientări salutare şi defineşte ca eclectică "şcoala celor ce doresc mai înainte de toate a scrie pentru români şi româneşte şi a face o literatură numai din viţele noastre, iar nu din limba francezilor, a italienilor şi a jargonului neînţeles din Ardeal". Caracterul mai precis autohtonist al literaturii moldovene (privită în grupul de prieteni C. Negruzzi, M. Kogălniceanu şi V. Alecsandri) e just, dar eticheta e greşită, deoarece orientarea etnică a literaturii moldovene nu are nimic comun cu spiritul receptiv şi neutru al eclectismului.

Spre deosebire de Negruzzi, devotat lui Heliade, e drept, acelui Heliade anterior aventurilor lingvistice, Russo nu-l primeşte ca şef de şcoală, sub cuvânt că "Moldova e o ţară rece, unde entuziasmul, fie politic, fie literar, nu prinde în clipeală". Argumentul temperamental nu e însă valabil privitor la însuşi Russo, al cărui spirit critic nu se arată incompatibil cu pasiunea, generatoare de entuziasm.

Russo recomandă studiul limbii, preconizează alcătuirea unui dicţionar al limbajului uzual şi declară nevoia "de a întemeia critica şi de a cumpăni de acum înainte bunătăţile scrierilor şi tăria sistemelor".

Scriitorul descoperă "tradiţia orală a neamului nostru cuprinsă în cântecele vechi, zise astăzi balade" şi este primul care culege poezii populare, stimulează şi iniţiază pe Alecsandri în aceeaşi direcţie.

Rostindu-şi odată dezideratul orientării spiritului public către "izvorul adevărat: la tradiţiile şi obiceiurile pământului, unde stau ascunse încă formele şi stilul", Russo şi-a exprimat aspiraţiile profunde ale firii sale: "de-aş fi poet, aş culege mitologia română, care-i frumoasă ca şi cea latină sau greacă; de-aş fi istoric, aş străbate prin toate bordeiele să descopăr o amintire sau o rugină de armă; de-aş fi gramatic, aş călători pe toate malurile româneşti şi aş culege limba".

Opera lui teoretică (*Studie moldovană*, 1851-2, într-o redactare mai amplă, *Cugetări*, 1855) conţine, în ideile directoare, orientările viitoare ale sămănătorismului (şi ceva din aspectul pasional al lui N. Iorga). Scrierile sale dramatice, comedii nepretenţioase, s-au pierdut; autorul le-a compus cu modestie de salahor, în aşteptarea viitorilor arhitecţi, cu scopul numai de "a introduce pe scena naţională naţionalitate, dramă şi comedii îmbrăcate în caracterul pământului, vorbind cum vorbim cu toţii când suntem între noi, *fieştecare după treapta lui*, iar nu nemţi, franţuzi îmbrăcaţi în haine moldoveneşti şi mânuind o limbă care nu-i nici a lor, nici a noastră". Criticul, aplecat o singură dată asupra operei unui poetastru, C. Dăscălescu, în dorinţa de a face o critică pozitivă, n-a fost fericit inspirat; elogiază poezia lui ca "română până în cap" şi frumoasă ca limbă, limpede în idei şi adâncă, "de gândire folositoare", numai din considerente etico-etnice: "pentru că poezia asta e română şi nu vrea să fie alta, nici lamartiniană, nici byroniană, nici hugoliană"; înduioşat de asemenea calităţi, deduce merite, în felul viitor al lui N. Iorga, spre a lăuda "modestia talentului acestuia, ce se arată cu aşa miros de naţionalitate, o floricică românească ce se

iveşte lângă tufele de buruiene streine". Şi tot ca N. Iorga, criticul crede că se cuvine elogiat scriitorul care "scrie cum vorbeşte" şi "ne spune poveştile şi durerile sale, care sunt şi ale noastre, în limba ce le-a auzit". E regretabil că nu ne-a rămas nimic altceva, după care să putem verifica forţa spiritului critic aplicat la obiect. Russo a fost, desigur, o inteligenţă critică, reprezentativă, utilă în ceasul său şi un polemist viguros, admirabil prin justeţea şi înlănţuirea argumentelor; dar nu se poate trece cu vederea sensibilitatea sa deschisă peisajului şi amintirilor, generozitatea inimii şi nobilul entuziasm adus în serviciul ideilor de naţionalitate şi de progres. Prin aceste din urmă calităţi este un spirit înrudit cu N. Bălcescu şi nu e de mirare că paternitatea *Cântării României*, scriere artificială în formă, dar trecută prin focul pasiunii, a putut fi atribuită amândurora.

VASILE ALECSANDRI

Vasile Alecsandri, fiu al medelnicerului Vasile Alecsandri şi al Elenei Cozoni, s-a născut la Bacău, la 14 iunie 1818 sau 1819 (iar nu în iunie 1821, cum a declarat în mai multe împrejurări). Mai sus de bunicul, sulgerul Mihalachi, care şi-ar fi luat numele Alecsandri după acela al soţiei sale, nu se cunoaşte ramura părintească. Tatăl a fost înzestrat cu o neobişnuită putere de muncă şi iniţiativă, strângând o avere considerabilă în tot felul de concesiuni publice şi slujbe administrative, unele foarte importante, ca aceea de vameş al Vistieriei, deţinută 14 ani (1830—1844) şi de director la Arhivele Statului (1849—1850). Mama poetului, Elena, era fiica pitarului Dumitrache Cozoni; unul din fraţii ei, eterist, cade în lupta cu turcii, la Drăgăşani. Om cu oarecare carte grecească, medelnicerul îşi creşte copiii cu îngrijire, îi trece prin

toate treptele învăţăturii şi le încurajează tendinţele progresiste. Din şapte copii, nu trăiesc decât trei: Catinca, strălucitoare prin frumuseţe, eleganţă şi spirit, remăritată cu paşoptistul Costache Rolla şi moartă la vârsta aproximativă de patruzeci de ani (1857); poetul, probabil cel mai iubit din trei, susţinut de tată chiar în vremea activităţilor revoluţionare; şi Iancu, viitorul colonel (1826—1884), cu înclinări literare.

Copilăria lui Vasile se desfăşoară veselă şi fără griji până ce, după primirea noţiunilor elementare de la dascălul maramureşean Gherman Vida, intră în pensionatul francez al lui Victor Cuènim, de la Iaşi, unde firea sa răsfăţată nu se împacă cu condiţiile regimului de internat (1828—1834). În august 1834, e trimis la Paris, împreună cu viitorul domnitor Alexandru I. Cuza şi alţi doi fii de boieri, sub conducerea lui Filip Furnaraki, fostul secretar al elenistului Coray. După un an, îşi trece bacalaureatul, secţia literară. Încearcă studii de medicină şi drept, le părăseşte pe fiecare după şase luni, se pregăteşte pentru bacalaureatul în ştiinţe, ca să se facă inginer, e însă respins la examen. Primele lui încercări literare, corecte, sunt în limba franceză. La întoarcerea din Franţa (1839), trece prin Italia, de unde culege impresii de artă, ce-i nutresc întâia bucată de proză: *Buchetiera de la Florenţa* (*Dacia literară*, 1840). De atunci se alege cu pasiunea de turist, plăcându-i călătoriile fără itinerar fix, la voia întâmplării. La Iaşi, bate la ochi prin pletele lăsate pe umeri, prin cravatele stacojii, jiletcele largi, pantalonii lipiţi şi pantofii de lac. Oraşul îl dezgustă prin aspectul cosmopolit, care-l face să avertizeze asupra călcării naţionalităţii şi să-şi desluşească simpatiile pentru clasa ţărănească (*Iaşii în 1844*).

Domnitorul voia să tundă pe bonjurişti, după sfatul consular. Alecsandri notează din primul ceas "antagonismul între tinerii veniţi din Paris şi cei crescuţi în Germania". Timp de şase ani, este "şef de masă la serviciul scutelnicilor şi al

pensiilor", cu largi toleranţe şi concedii numeroase. Colaborează la *Spicuitorul* (*Le glaneur moldo-valaque*) cu poezii în limba franceză şi, în colaborare cu C. Negruzzi, M. Kogălniceanu şi P. Câmpeanu, conduce teatrul românesc din Iaşi, pentru care compune *Farmazonul din Hârlău* şi *Modista şi cinovnicul*, prelucrări. Plimbându-se prin munţi, la Piatra, aude "cântecul cel mai frumos, cel mai jalnic, cel mai cu suflet... pe lume: doina de la munte, acea melodie curat românească, în care toată inima omului se tălmăceşte prin suspinuri puternice şi prin note dulci şi duioase, doina jalnică, care face pe român să ofteze fără voie şi care cuprinde în sânul ei un dor tainic după o fericire pierdută". Aşa se decide patima lui folclorică, stimulată de Alecu Russo. Sub influenţa producţiilor populare, părăseşte compunerile de versificaţie franceză şi improvizează (expresia e a lui) poezii de inspiraţie populară, printre care *Baba Cloanţa*.

În societatea ieşeană de saloane, aceste bucăţi sunt numite "poezii de colibă". Sora lui Costache Negri, Elena, îl îndeamnă divinatoriu, determinându-i astfel direcţia carierei: "Continuă cum ai început; cel mai frumos titlu de glorie la care trebuie să râvnească un poet e acela de poet naţional şi popular".

Cu un astfel de program, pe linia *Daciei literare*, Alecsandri redactează *Foaie ştiinţifică şi literară* (1844), căreia cenzura îi refuză titlul *Propăşirea*, suprimată sub pretext de "atac în contra religiei", în nuvela *Toderică* de Costache Negruzzi; colaboraseră Kogălniceanu, Văcărescu, Boliac, Grigore Alexandrescu, Bolintineanu, Bălcescu şi Mureşanu; Alecsandri dăduse proză şi câteva din poeziile care aveau să intre în compunerea primei părţi din *Doine şi lăcrămioare*. Bolintineanu îi recunoaşte meritul de a fi dat poeziei noastre "o nouă impulsiune poetică", de a o fi naţionalizat: "atunci poezia se români". Al doilea ciclu de poezii originale e inspirat de dragostea lui pentru Elena Negri, pe care o însoţeşte în călătoriile

din Italia şi la întoarcerea în ţară, când ea se stinge pe Marea Neagră, în drum spre Constantinopol (1847); cu tot dramatismul acestui sfârşit, amintirea "steluţei" e dominată de nota "dulce" a jelaniei. Înainte de pierderea "Niniţei", Alecsandri călătoreşte în Orient (august-octombrie 1845), vede cu uimire Bosforul, care-l "încântă, transportă, minunează", pentru care "nu ai destul ochi ca să vezi, destule simţiri ca să simţi" şi Constantinopolul, despre care dă această formulă memorabilă: "Constantinopolul este cea mai măreaţă şi mai strălucită victorie a realităţii asupra imaginaţiei".

În preajma revoluţiei reprezintă *Nunta ţărănească*, un fel de potpuriu naţional, prin care autorul se bucură a aduce întâia oară pe scenă costume şi datini rurale, iar între acte — să guste "acel prestigiu fermecător ce răspândeşte o adunare elegantă de tinere dame şi de juni adoratori". În împlinirea vocaţiei sale de poet naţional, poetul compune *Deşteptarea României*, imnul revoluţiei ieşene, răspândit în foi volante. Domnitorul Mihail Sturza întinde o capcană revoluţionarilor, cerând compunerea unui comitet, spre consultarea doleanţelor partidei naţionale. Alecsandri face parte din acest comitet şi redactează o protestaţie "în numele Moldovei, a Omenirei şi a lui Dumnezeu", conţinând un adevărat rechizitoriu contra principelui şi a domniei sale absolutiste. Imprudenţa e sancţionată prin arestarea obştei consultate de tinerii revoluţionari şi prin proscripţia acestora. Alecsandri fuge peste munţi în Ardeal, unde redactează un nou program politic, întemeiat pe "principiile de libertate, de egalitate şi frăţietate" şi preconizînd "unirea Moldovei şi a Valahiei într-un singur stat neatârnat românesc". De aci revoluţionarii primesc o largă ospitalitate la Cernăuţi, unde fraţii Hurmuzachi găzduiesc pe cei mai nevoiaşi şi încep a tipări ziarul *Bucovina* (în care Alecsandri îşi va tipări o parte din *Lăcrămioare* şi *Suvenire*).

Aci, Iraclie Porumbescu, teolog şi secretarul ziarului, îi face portretul: de statură mijlocie, sprinten, mlădios, rotun-

jior, simpatic, cu fruntea bine dezvoltată, cu ochii negri şi sprâncenele negre, îmbinate, îmbrăcându-se "schimbiş", ca şi Costache Negri, în bluză şi pantaloni "ba albi, ba naramzii", cu gulerul cămăşii răsfrânt, cu pălăriuţă de panama fină, cu mersul "pururea galant, dar nicicând afectat" sau, în tactul cântecului, intonând Marsilieza în rând cu şase-şapte prieteni, "de-a braţete"; Alecsandri era "pururea vesel"; pe străzi, oprea ţăranii moldoveni, le da bună ziua, îi întreba de unde sunt şi se despărţea de ei cu urări de sănătate. Tatăl, acum mare vornic, vine să-şi vadă fiii surghiuniţi şi, cu toată reputaţia de om "cam strâns la pungă", acoperă cheltuiala unui banchet, care costă "125 de zimţaţi". Din noiembrie 1848 până în aprilie 1849, Alecsandri activează la Paris, vizitează oameni politici ca Ledru-Rollin, întreţine legături cu gazetarii şi alimentează rubricile unor jurnale cu informaţii propagandistice; după o călătorie la Constantinopol, unde-şi regăseşte tatăl şi pe Costache Negri, se reîntoarce la Paris şi de acolo în ţară, rechemat de noua domnie, a lui Grigore Ghica, prietenos cu proscrişii. La începutul anului următor, primeşte postul lăsat de tatăl său, direcţia Arhivelor. Acum începe publicarea poeziilor populare, în *Bucovina*, şi continuă cu activitatea dramatică. Millo, popularizatorul unora din figurile teatrului alecsandrian, trece şi la Bucureşti cu *Cocoana Chiriţa*, aplaudată de domnitor şi de publicul de toate treptele. De acum înainte călătoriile lui Alecsandri, politice sau de agrement, se ţin lanţ până la sfârşitul vieţii. Temperament meridional, poetul suferă de intemperii şi nu se împacă decât cu anotimpurile blânde, însorite; de aceea călătoreşte cu predilecţie în climate scăldate de lumina soarelui şi cu decor de verdeaţă permanentă. În aprilie 1851, trece prin Franţa, Anglia şi Germania; pentru motive de sănătate, pleacă iar "în staturile Europei", în septembrie 1852, — prin Viena, la Paris, unde-şi tipăreşte primul volum de poezii originale, *Doine*

şi lăcrămioare (De Soye et Bouchet, 1853); vara următoare poposeşte la Biarritz; de la Bayonne la Marsilia, călătoreşte cu "malposta", vede sudul Franţei şi se îmbarcă la Marsilia pentru o scurtă şedere la Tanger, Tetuan şi Ceuta; de aci trece în Spania, unde rămâne două luni; la întoarcere spre Paris, în decembrie, cunoaşte pe Prosper Merimée, tovarăş de drum, în diligenţă. În iunie 1854, trece la Londra şi se înapoiază la Paris prin Belgia şi Germania. Ajunge în ţară după moartea bunului său tată, în septembrie. Moşteneşte singur trei moşii — Mirceşti, Borzeşti, Pătrăşcani, două perechi de case în Iaşi şi nişte dughene peste drum de Mitropolie. "Din balconul casei de la Mirceşti" îşi declară liberi ţiganii de pe moşie.

În decembrie, redactează *România literară*, săptămânală; face chemare tuturor literaţilor români; foaia vrea să fie "Câmpul de întâlnire frăţească a tuturor talentelor din ţările noastre"; programul, mereu pe linia *Daciei literare*, anunţă "numai articole originale de literatură", traduceri doar în sectorul ştiinţelor pozitive, articole din istoria patriei şi de economie politică, "romanuri" naţionale, descrieri de călătorii, "cântece populare" şi poezii alese. Întru înfăptuirea exactă a programului, apar studii economice, juridice, istorice, militare. Dintre prietenii moldoveni, colaborează Alecu Russo, C. Negri, Costache Negruzzi, Ion Ionescu (de la Brad), D. Ralet, colonelul Schileti, A. Hurmuzachi, A. Donici, G. Sion. Bolintineanu dă romanul său *Manoil*. Debutează Odobescu cu două poezii şi un studiu despre satira latină. Dintre defuncţi figurează logofătul Conachi şi N. Bălcescu (un capitol din *Istoria românilor sub Mihai-vodă Viteazul*). În supliment, se dau "cântece poporale româneşti", unele din Transilvania şi Banat.

Alecsandri şi-a amintit greşit cauza suspendării, fragmentul istoric al lui Bălcescu, cu originea ţigănească a lui Răzvan-vodă; revista a fost interzisă pentru că a salutat într-un număr proiectul de lege pentru desfiinţarea robiei ţiganilor, cu

îndemnul de a se desfiinţa şi "şirbia cea albă". În iulie 1855, Alecsandri asistă la deschiderea Expoziţiei universale din Paris, vizitează pe Negri şi Ralet la Constantinopol şi de acolo în noiembrie şi decembrie, dimpreună cu un gazetar francez, cercetează Sevastopolul, unde sunt primiţi la cartierul general al comandantului; de acolo trece iar la Constantinopol şi e îndărăt la Iaşi în ultimele zile ale anului.

După Congresul de la Paris, Alecsandri face parte dintr-un comitet al Unirii; atunci compune *Hora Unirii* (1856), cântată în teatru de toată lumea, deşi interzisă oficial: şi comedia *Cinel-Cinel* (1857) are tendinţă unionistă, Alecsandri face parte din delegaţia care protestează pe lângă Comisia internaţională de supraveghere a alegerilor contra samavolniciilor regimului lui N. Vogoride. Primele alegeri sunt casate; la celelalte, poetul e alesul marilor proprietari din Bacău.

Sub căimăcămie, e numit secretar provizoriu la Postelnicie, — ministru de externe interimar (25 octombrie 1858), — figurează pe lista candidaţilor la domnie şi e ales membru în Adunarea electivă. După alegerea lui Cuza ca domnitor, e ministru titular la acelaşi departament al Moldovei. În februarie e trimis de Cuza în misiune confidenţială, spre a înlesni recunoaşterea Unirii făcute în persoana unui singur domnitor, eventualitate neprevăzută şi interpretată de marile puteri semnatare ca o călcare a Convenţiei de la Paris. Napoleon III îl primeşte de trei ori, îi oferă sprijinul pentru recunoaşterea domnitorului şi alte numeroase semne de prietenie pentru ţară; îl trimite în Italia cu o însărcinare secretă şi pune la cale cu el şi anumite acte politice faţă de Austria. Şi în Anglia, misiunea a avut rezultatul dorit.

La Torino, e primit cu cordialitate de Cavour şi de regele Piemontului şi aduce Împăratului ştirea că italienii aşteaptă intervenţia mântuitoare a Franţei. Alecsandri ia parte la campania respectivă, însoţind cartierul general francez. În

octombrie, poetul e numit ministru al Afacerilor străine în Muntenia şi funcţionează până în aprilie viitor. Vacanţa sa politică se caracterizează printr-o reluare a activităţii teatrale, cu aluzii împotriva liberalilor radicali (I. C. Brătianu şi C. A. Rosetti, numiţi Tribunescu şi Clevetici, în *Sandu Napoilă*) şi a lingviştilor de peste munţi (*Satul lui Cremine*, cu *Ion Galuscus, ciparist*). Sub Cuza mai are diverse misiuni în străinătate. Înlăturarea brutală a domnitorului Unirii e dezaprobată de Alecsandri în scrisori particulare, măcar cu privire la formă. Noul regim nu face apel la serviciile lui.

În 1857 i se născuse o fată, Maria, dintr-o legătură pe care avea s-o legalizeze abia în 1876, cu Paulina Lucasievici, născută, după declaraţia martorilor, în 1841.

Scrisorile din tinereţe, în limba română sau franceză, îl arată pe Alecsandri cu trăsături neobişnuite de vioiciune şi de duh. În proza lui literară, se întâlneşte aceeaşi dispoziţie permanentă pentru glumă, care nu se întoarce mai niciodată în sarcasm răutăcios; ritmul e însă mai domol, pe măsura umorului bătrânesc, adaptat înţelegerii publicului, deoarece Alecsandri, ca şi toţi din generaţia sa, înţelege scrisul ca un mod de a comunica la un nivel cu cititorii, iar nicidecum în sensul unei problematici personale, în care publicul ar fi chemat să înţeleagă sau ar fi lăsat să nu priceapă deocamdată nimic. Alecsandri face aşadar o literatură de nivel, care nu comportă praguri neaccesibile. De aceea proza lui ia adeseori tonul şi chiar caracterul unei snoave, mai fină în spiritul autorului decât în redactarea care nu pierde niciodată din vedere mijloacele cititorului. Omul este afabil, monden, cu pretenţii nobiliare, crezându-se descendentul unei mari familii veneţiene, "causeur" fermecător, de o cordialitate frăţească cu prietenii din generaţia de la 1848, bucuros de oaspeţi în domeniul de la Mircesti, unde biroul îi e dominat de propria-i fotografie, dar distant şi aulic faţă de noile generaţii, cărora

vrea să le comande respectul. Susceptibilitatea sa nu e înverderată şi arţăgoasă, ca la Heliade, ci grijuliu ascunsă. Ea străbate numai pentru ochiul ager, deprins să scruteze rănile amorului propriu, sub aspectul seninătăţii. Astfel, într-o scrisoare către Alecu Hurmuzachi, comentează neglijarea lui de către noul regim, constituit după abdicarea lui Cuza, fără să facă personalităţi, ba chiar de la înălţimea de spirit a moralistului, cuprins de "triste cugetări asupra caracterului omenesc".

Iată cum înfăţişează lucrurile. "Foştii mei amici ce sunt la putere au găsit de cuviinţă a mă lăsa deoparte. Le mulţumesc de o asemenea purtare, însă nu le prezint nici cea mai mică mustrare...". Până aci s-ar părea că nu e nici un parapon, cu toată concentrata supărare din expresia "foştii mei amici" şi cu toată iritaţia ce se simte din întrebuinţarea ilogică a conjuncţiei "însă", în loc de "şi". Mai departe se dau însă în vileag ambiţia politică, solidaritatea familială şi spiritul partizan "... însă nu le prezint cea mai mică mustrare, pentru că în loc de a da probe de mare capacitate în împrejurările grele în care au adus ţara, ei până acum au dat probe numai de o micşorare de simţiri, în care patimile personale joacă un mare rol. Toţi prietenii mei, oameni oneşti şi capabili, precum Rola, Jora, Negri şi chiar fratele meu, au fost destituiţi fără cea mai elementară formă de delicateţe... şi aceasta pentru ce? pentru că au fost în relaţie bună cu fostul domn". Nedumerirea lui Alecsandri ne surprinde; era firesc ca un nou regim, care îşi caută baze legale, să înlăture pe oamenii unui regim personal. Mai ales agenţii în străinătate, prieteni intimi cu fostul principe Cuza, ca Negri şi Iancu Alecsandri, nu se mai puteau bucura de încrederea noilor cârmuitori. Vasile Alecsandri se privea însă pe sine şi pe intimii săi ca pe deţinătorii unor titluri permanente la recunoştinţa naţiunii, ignorând cerinţele politicii, care trece peste persoane, spre a susţine ideea. El avea cam aceeaşi conştiinţă de sine ca şi "părintele

literaturii române", de a fi primul în naţiune, prin geniu şi merite, socotind că i se cuvin numai cinstiri şi uitând că viaţa nu e un şir de plăceri neîntrerupte. Când va fi mai târziu încununat la Montpellier (1878), de obscura alcătuire literară a felibrilor, poetul va crede că actul, ca răsunet internaţional, e de aceeaşi amploare ca victoria de la Griviţa! Asemenea spuzeli de vanitate, nedăunătoare, îşi trag seva din acea mulţumire a omului, mai adesea răsfăţat de soartă, ale cărui iubiri neîmpărtăşite (ca aceea pentru Maria Cantacuzino, viitoarea soţie a lui Puvis de Chavannes, — *Mărgărita, Mărioara-Florioara!*) şi doliile înseşi sunt "dulci". Predestinat succesului, Alecsandri va regăsi mai târziu şi în noua domnie climatul fericirii, legată de onoruri.

Reîntors din Franţa după patru ani de studii libere, V. Alecsandri militează pentru progres şi împotriva prejudecăţilor de castă ale categoriei sociale din care face parte; spre deosebire de ceilalţi însă, îşi alege ca unic câmp de activitate practică literatura. Numirea sa, —alături de C. Negruzzi, M. Kogălniceanu şi uitatul gramatician Petru Câmpeanu, — în comitetul de conducere a teatrului românesc din Iaşi (1840) îi pune la îndemână terenul cel mai potrivit pentru luptă: scena. De aceea, primele lui produceri teatrale nu vor fi dramele, ci comediile, vechiul ideal al satirizării moravurilor. Structura intelectuală a lui Alecsandri era foarte potrivită acestui gen de compuneri, care cer agerime şi mobilitate; i-au lipsit însă puterea de concentrare şi înclinarea artistică, pentru a da materialului de viaţă, frământat, mai multă densitate şi adevărul sufletesc general, nelegat de trecătoarele stări sociale; şi i-a lipsit de asemenea invenţia, adică spiritul născocitor de teme şi situaţii comice, spre a crea un teatru într-adevăr original. Lecturile şi amintirile spectacolelor pariziene i-au servit de izvor pentru adaptările ce aveau să constituie substanţa numeroaselor lui improvizări dramatice.

După cum a dovedit Charles Drouhet, subiectele comediilor lui Alecsandri sunt mai toate împrumutate din repertoriul comediei franceze contemporane; cu toate superficialităţile de ordin scenic, inerente vodevilului, adaptarea la realităţile noastre sociale oferă adeseori un documentar valabil, atât prin observarea moravurilor, cât şi prin vioiciunea dialogului. Autorul, retrospectiv, şi-a dat perfect seama de lipsurile acestei opere de luptă, prea legată de contingenţele sociale şi prea puţin prevăzută cu însuşiri artistice, ca să dureze. De aceea, într-o serie de scrisori, compuse anume, şi fără indicarea adresantului, explică, pentru cititorii ediţiei sale de *Teatru* din 1875, geneza şi scopurile activităţii sale teatrale. Întors la Iaşi cu "un mare bagagiu de iluzii şi de idei moderne", ca "adorator fervent al Treimii sfinte şi mântuitoare ce reprezintă libertatea, egalitatea şi fraternitatea", a găsit libertatea înlănţuită de însăşi mâna domnului şi a ocultei consulare ţariste, libertatea presei "ciocârtită de foarfeca cenzurei", iar egalitatea "turtită sărmana! sub un nămol de prejudeţe absurde şi de privilegiuri monstruoase". Printre cei porecliţi carbonari, refractari şi duelgii, e şi Alecsandri, tânăr cu plete lungi şi cravată de carbonar, refractar moravurilor orientale servile, critic oral al abuzurilor autorităţii, agitator de opinie publică, visător utopic de mari răsturnări rapide; ca fiu de velit boier, autorităţile îl cruţă, deşi e bun de înfundat mănăstirile. Neavând libertatea cuvântului şi a presei, a proiectat să-şi facă din teatru "un organ spre biciuirea năravurilor rele şi ridicolelor societăţii noastre". Trei sunt marile dificultăţi pe care Alecsandri le-ar fi văzut limpede încă din preziua înjghebării unui program de activitate: crearea unei limbi "conformă cu caracterul fiecărui personaj, precum şi cu naţionalitatea lui, şi cu timpul în care trăieşte", a unei şcoli de declamaţie pentru formarea unor actori "inteligenţi şi corecţi în jocul lor de scenă" şi perfecţionarea

gustului public, de proastă calitate, "mai mult dispus a gusta farse grosolane şi drame apelpisite, decât piese de înaltă comedie". Subiecte n-ar lipsi, într-o societate "împestriţată cu felurite tipuri comice" şi cu "un grup destul de mărişor" de cusururi şi vicii; autorul înşiră, după cum credem, *post festum*, toate categoriile sociale din care şi-a nutrit observaţia satirică, socotind-o "o comoară adevărată pentru un actor dramatic!" În celelalte scrisori, îşi expune subiectele comediilor, intenţiile lor şi chiar, cu optimismul care l-a tonificat totdeauna, rezultatele îmbucurătoare şi oarecum instantanee ale înfăţişărilor satirice. Astfel *Iorgu de la Sadagura*, reprezentat "cu un foarte mare succes", a făcut să tacă "glasul clevetirii", cuconaşii eleganţi temându-se "a fi arătaţi cu degetul şi porecliţi: Iorgu de la Sadagura, iar cuconiţele de a fi puse în rând cu Gafiţa Rosmarinovici"; "unele şfiuchiuiri ar fi nemulţumit şi pe domnitor. La înfăţişarea celei de-a doua piese, *Iaşii în carnaval*, anumite versuri cu tâlc, afabulând ce se petrece "într-a păpuşilor ţeară", ar fi provocat încercarea agăi de a suspenda reprezentaţia, încercare zădărnicită însă de "cohorta bonjuriştilor", susţinuţi de întreaga sală. Faptele, aşa cum le priveşte Alecsandri, confirmă în orice caz caracterul militant al teatrului său şi bătăliile, nu de ordin literar, ci social, pe care le-au stârnit în sală. Alte piese compuse ocazional, ca *Piatra din casă*, la Palermo, spre a distrage pe sora lui Costache Negri, îşi păstrează tendinţele sociale, din care-şi nutresc inspiraţia. Uneori, alături de neobositul Millo, care-i popularizează monologurile şi tipurile, se foloseşte de amatori din "înalta noblеţe", care nu ştiu "ce vrea să zică: a juca pe un vulcan"; ideea că "cele mai frumoase şi mai aristocrate dame de la noi" îi dau concursul, îl umple de bucurie şi-l face să rostească urarea, atât de conformă cu temperamentul său optimist: "Dă-mi, Doamne! o moşie înflorită ca raiul, şi pe moşie un sat mare, şi în sat o mie de ţărăncuţe ca acele care împodobesc carul druscelor!".

După întoarcerea din pribegie (1849), sub regimul liberal al lui Grigore Ghica, Alecsandri îşi încetează campania teatrală, întreprinsă cu scopuri pragmatice. Mai pledează cauza Unirii, în *Cinel-Cinel* (1857), cu aceeaşi robustă încredere în rezultatele pozitive ale acţiunii sale. Sub domnia lui Cuza, prietenul său, ajunge a râde, în piesa *Rusaliile în satul lui Cremine*, de liberalismul oficializat, cu excesele sale de limbaj în contrazicere cu practicile samavolnice ale administraţiei; piesa (1863) "a dat loc la critici aspre din partea unor liberali, care şi-au însuşit monopolul patriotismului". Alecsandri se apropie, în spirit, de "Junimea", care-şi începe activitatea publică prin conferinţe, în aceeaşi vreme; după ce a combătut în favoarea principiilor liberale, ia atitudine contra exploatării acestora, înaintea unei opinii publice mereu nemature.

Cu piesa *Boieri şi ciocoi*, citită chiar la una din şedinţele "Junimii" (1872), dar concepută cu zece ani înainte, Vasile Alecsandri a nutrit ambiţia de a da o comedie mai pretenţioasă, sinteză a moravurilor din aceeaşi epocă, a debuturilor sale, cu treizeci de ani în urmă. Aşa privită, comedia serveşte ca etalon la valorificarea mijloacelor, precum şi a limitelor autorului. Deşi redactată în afară de cadrul cronologic al compunerii comediilor sociale, peisa poate fi privită ca aparţinând, prin tendinţele ei fundamentale, ca şi prin calităţile şi defectele ei, aceleiaşi perioade de activitate dramatică.

Boieri şi ciocoi, ca un întâi neajuns, se aseamănă prea mult, în linii generale, cu *Ciocoii vechi şi noi*, ca să poată fi privită ca o creaţie originală. Anumite personaje pot fi puse în paralelă, până la un punct: Vornicul Iorgu Hârzobeanu, cu postelnicul Andronache Tuzluc; Lipicescu, cu fostul vătaf al lui Andronache Tuzluc, Dinu Păturică; Tarsiţa, cu Kera Duduca; Elena, fiica lui Hârzobeanu, cu Maria, fiica banului C.; situaţiile comportă acelaşi paralelism: boier ruinat de sluga de casă; fiica unui mare boier, de neam, râvnită de un parvenit;

femeia, unealtă în mânca ciocoiului, pentru ruinarea boierului; şi în romantică antitează, căsătoria tânărului din popor, bine înzestrat sufleteşte, cu fata de neam mare, preconizându-se aristocraţia meritului, sau, în termenii lui Alecsandri, principiul just după care "adevărata nobleţe-i scrisă în inimi, nu pe pergamente"; în fine, acelaşi deznodământ edificator, prin care se pedepsesc uneltitorii infami şi se răsplătesc cei buni. Viciile nu iau însă, la autorul dramatic, acea consistenţă proprie moraliştilor adânci, iar expresia virtuţii suferă de covenţionalism. Radu, cu toate bunele intenţii ale lui Alecsandri, care vrea să facă din el reprezentantul calităţilor nobile ale poporului, e în fond un tip verbal, ale cărui cuvântări exaltate sunt prea bombastice, ca să mişte. Iată cum îşi explică, în faţa viitoarei sale soţii, vina imputată:

"Crima de a spune adevărul! Crima de a-şi simţi inima revoltându-se-n faţa abuzului! Crima de-a cere dreptate deopotrivă pentru toţi, fie mari sau mici, tari sau nemernici, avuţi sau săraci! Într-un cuvânt, crima de-a visa pentru omenire o soartă mai omenoasă, şi pentru Patrie o soartă mai fericită, demnă, independentă! Iaca crima de care sunt acuzat, şi care negreşit mă va arunca-ntr-o zi pe calea exilului" (actul II, scena VIII).

În comediile lui Alecsandri, teza e prea vădită ca să convingă de obiectivtiatea autorului, personajele prea subordonate tezei ca să trăiască în ele însele şi mai ales prea unilateral văzute ca să-şi câştige viaţă proprie; şarja e directă ca să convingă publicul cât mai larg şi mai needucat literariceşte; îşi atinge, prin aceasta, scopurile practice, dar nu se realizează estetic, rămânând exemplificarea cea mai bună a nivelului artistic din epocă, termen care cuprinde şi pe autor, orice temeiuri istorice ar căuta să invoce acesta pentru justificarea comediilor sale.

Inspiraţia primelor poezii compuse de Alecsandri în limba română este populară. Simultan cu strângerea poeziilor

populare în raitele sale prin munţii Moldovei, folcloristul are revelaţia, precum şi orgoliul unei estetici derivate: "Atunci scrisei sau mai bine improvizai cele mai bune poezii ale mele: *Baba Cloanţa, Strunga*, *Doina*, şi-mi făgăduii cu tot dinadinsul să las la o parte încercările mele de versificaţie franceză şi să-mi urmez calea ce-mi croisem singur în domeniul adevăratei poezii româneşti". În prealabil, se cuvine o menţiune specială pentru contribuţia personală, adusă în redactarea poeziilor populare. Poetul nu avea răbdarea să ancheteze pe păstorii care cântau doina sau alte cântece; îi asculta o singură dată, transcriind cât mai repede ce apuca să prindă, sau după propria mărturisire: "stenografiind în grabă tot ce-i ajungea la ureche". În acest fel, "după doi-trei ani poseda o grămadă de versuri alterate". Asemenea specimene nu puteau fi publicate, fără o prefacere prealabilă. Subtitlul primei ediţii de *Poezii poporale, Balade* (Cântece bătrâneşti) este următorul: "adunate şi îndreptate de V. Alecsandri". Îndreptările sunt esenţiale, în culegerea lui Alecsandri, şi îi conferă oarecum dreptul de proprietate literară asurpa folclorului său. Această proprietate priveşte forma, nu şi conţinutul, deoarece Alecsandri nu are spirit inventiv ca să născocească teme sau măcar peripeţii de baladă. Uneori însă, şi în special în bucăţile lirice, contribuţia poetului acoperă până la anulare motivul popular original. Titu Maiorescu a putut să ia drept autentice versurile din *Hore*, XLV, "Bade, trandafir frumos!" (ed. 1866):

— Dacă vrei dragoste-aprinsă,
Adă-mi gură neatinsă
Şi o inimă fecioară
Ca apa de la izvoară.

Mai avizat asupra limitelor estetice ale expresiei poetice populare, Duiliu Zamfirescu suspectează autenticitatea acestor versuri, atribuindu-le redactorului literar.

Un studiu comparativ al unor cântece bătrâneşti, din versiunea Alecsandri, cu altele adunate ulterior de folclorişti cu un început de metodă ştiinţifică, îngăduie să se stabilească partea certă de contribuţie a poetului; ea constă în stilizare, adică în reducerea cântecului original la portativul propriei sensibilităţi; operaţie de prelcurare radicală, în sensul unei relative conciziuni, al acurateţii, al corectitudinii ritmice şi al "înfrumuseţării" prin epitete sau imagini.

Notele explicative, date de poet, denotă un interes special pentru datinile populare, poate şi consultarea unor prieteni, deoarece studiile folclorice româneşti lipseau. Etimologiile sale sunt însă uneori fanteziste. Câte una, ca *nevastă*, de la *Vesta şi ne-vesta*, era probabil pusă în circulaţie de latinişti şi făcea autoritate. Mai uimitoare este derivarea cuvântului *fârtat* (format prin metateză, de la *frătat*) "din cuvintele *fără* şi *tată*, şi însemnează bastard" (notă la *Toma Alimoş*). Ca la toţi nespecialiştii, după cum se vede, funcţionează şi la Alecsandri un fel de imaginaţie etimologică, cu un fals aspect de bun simţ; uneori, comentatorul are şi pretenţia de a restabili sensul exact al noţiunilor: "Cuvântul *cinste*, de origine slavonă, a fost rău înţeles şi întrebuinţat până acum ca să exprime *onorul*. *A se cinsti*, vrea să zică a bea împreună la crâşmă, sau, cum zic francezii, *se traiter*". Foarte just pentru întrebuinţarea verbului pronominal în sensul special, dar cu totul neîntemeiat în privinţa substantivului!

Editorul ţine să se dubleze nu numai cu un lingvist, dar şi cu un comentator literar, care atrage atenţia asupra frumuseţilor poetice şi semnificaţiilor de gândire. Finalul de la *Şoimul şi floarea fragului*:

> Că e lumea-ncăpătoare
> Pentr-o pasăre ş-o floare!

e astfel subliniat:

"Cugetare poetică şi de o filozofie adâncă".

Alteori intervine nota patriotică, în comentariu, ca la versurile:

Cine-aduce oaste-n ţară,
Sub blestemul ţări piară!

"Cuvinte sublime! Model de patriotism!" (*Iordaki al Lupului, Balade*, XLVII).

Unele note au un caracter social, ca aceea care arată simpatie faţă de răzeşi: "Nenorocita clasă a răzeşilor printre care se găsesc coborâtorii celor mai mari familii din vechime au avut mult a suferi sub domnia lui Mihail Sturza, de răpirea boierilor vecini cu moşiile lor" (*Cântecul răzeşului, Doine,* IV).

Alecsandri face prin aceste însemnări operă de pedagog naţional, relevând calităţile tradiţionale ale poporului, ca "simţirea recunoştinţei în sufletul românului" (ibid.), respectul pentru bătrâneţe, "simţul de naţionalitate şi iubirea de patrie" (*Novac şi corbul*), ospitalitatea (*Ghemiş*), generozitatea.

Autorul menţionează bucăţile ce-i aparţin în întregime, intercalate dintr-un motiv sau altul (*Dragoş*, "compusă de mine în stilul cântecelor bătrâneşti, am găsit de cuviinţă a o cuprinde în colecţia poeziilor poporale, fiindcă ea aminteşte una din legendele cele mai interesante ale Moldovei"; *Hora Unirii* "...fiindcă e cântată în toate unghiurile pământului românesc şi a ajuns a fi chiar Marsellieza Unirii Românilor").

E de remarcat faptul că faţă de proza sa literară, caracteristic provincialistă, cu nenumărate moldovenisme şi cu fonetica respectivă, versurile din *Poezii poporale* ţintesc la limba literară, prin înlăturarea unor particularităţi provinciale, socotite, probabil, neestetice. Comentatorul menţionează dacă nu criteriul său, măcar procedarea, la versul:

Viţele-mpletite-n şase.

"Şase în loc de şese provincialism, asemine se zice şapte în loc de şepte etc." (*Serb-Sărac, Balade*).

Prefaţa din 1852, păstrată în ediţia din 1866, e o profesiune de credinţă în caracterul nativ al poeziei, la români, în puterea de simţire, de imaginaţie, de muzicalitate şi de improvizare a producerilor populare. De la el rămâne, ca o tradiţie a învăţământului nostru, studiul psihologiei colective, pe marginea folclorului, precum şi mitul superiorităţii lor ("Comori nepreţuite... şi mai cu seamă de frumuseţi poetice pline de originalitate şi fără seamăn, în literaturile străine..."). Alecsandri este acel care a impus entuziasmul generalizat şi integral pentru poezia populară, considerată ca "o avere naţională", "un titlu de glorie pentru naţia română".

Acest entuziasm se exprimă cu termeni exaltaţi şi în note. "Tablou sublim de adevărată poezie. Una din cele mai încântătoare creaţii ale închipuirii. Ar crede cineva că poetul ce a improvizat balada lui Mihu este acelaşi care a dat viaţă nemuritoare *Mioriţei*, acelaşi care a prefăcut Universul într-un templu pentru nunta păstorului moldovan cu moartea"... Sau: "În toate baladele unde se pomeneşte de alergări de cai, poeţii poporului se întrec în imagini de o sublimă frumuseţe" (*Toma Alimoş*). Admiraţia sa e însă uneori greşit motivată ca la nota de la versul:

În cosiţe i-am jurat,

unde faptul consemnat de poet, de a se jura credinţă în cosiţele fetelor, la şezători, noaptea, pe prispă, nu poate fi un "vechi obicei", adică un ritual erotic; dar mai ales impresia că versul ar cuprinde o "imagine graţioasă şi expresie foarte poetică" e gratuită!

Din primele poezii personale, compuse de Alecsandri, ciclul de *Doine* cuprinde, la drept vorbind, câteva balade, cu teme populare, un "cântec ostăşesc", o singură doină şi o poezie, jumătate cântec de leagăn, jumătate rugăciune.

Definiţia doinei, dată de poet în notă, e contradictorie, confundându-se planul subiectiv al speciei cu acela patriotic (“Melodia doinei, pentru cine o înţelege, este chiar plângerea duioasă a patriei noastre după gloria trecută“). Însăşi doina sa, care deschide ciclul, amestecă aleanul iubirii cu pornirile bărbăteşti de vitejie, a căror finalitate este

Să scăpăm biata moşie
De păgâni şi de robie!

Partea erotică din *Doina*, datată 1842, aglomerează diminutivele, procedeu aproape invariabil în toată cariera poetică a lui Alecsandri, care nu poate fi privit numai ca o eroare estetică, ci trebuie înţeles şi ca un indiciu asupra viziunii limitative şi optimiste a poetului. Dacă doina, cântec de jale şi vitejie, e redusă la “doiniţă“, nu e de mirare că şi puşca voinicului se preface-n “puşculiţă“ (sic) şi barda în “bărdiţă“, termeni prin care Alecsandri crede a fi găsit expresia cea mai justă a ataşamentului dintre om şi unealta de luptă. Poezia cea mai bună din ciclu nu e nici una din acelea popularizate prin şcoală timp de mai multe generaţii (*Groza, Cântec ostăşesc*), ci *Baba Cloanţa*, a cărei temă i-a interzis acest fel de răspândire oficioasă.

De rândul acesta, poetul a avut intuiţia exactă a fenomenului: iubirea nepotrivită, a femeii bătrâne, pentru un tânăr, urcată pe registrul sensibilităţii populare, la pofta nestinsă a pocitaniei, după însuşi Făt-Frumos. În acest poem întins, de 155 versuri, reconstituirea atmosferei folclorice e magistrală, ca şi dinamismul în *crescendo*, de la torsul cu descântec până la cavalcada fantastică. Cu *Baba Cloanţa*, se întemeiază balada noastră cultă, de folclorică derivaţie, care are să continue cu Coşbuc şi Iosif, fără depăşirea modelului; chiar tiparul formal e găsit. Poema nu e întru nimic mai prejos de *Zburătorul* lui Heliade, ca realizare estetică şi însemnătate istorică. Apropierea de *Mărioara-Florioara*, legenda dedicată

Mariei Cantacuzino şi considerată de contemporani ca o culme atinsă de poet, este o eroare. Asemenea confuzii axiologice nu mai sunt îngăduite astăzi. În timp ce *Baba Cloanţa* adânceşte semnificaţiile folclorului, într-o desăvârşită construcţie epică, *Mărioara-Florioara* e o alegorie galantă, de o dulcegărie nesuferită şi cu frecvente erori de gust. E adevărat că poetul a vizat foarte sus, anume de a realiza în feeric un paradis al iubirii, al cărui protagonist feminin să fie principiul însuşi al primăverii, al înfloririi perpetue, în natură. Efortul, întins pe 594 versuri de factură populară, e considerabil.

Ciclul de *Lăcrămioare*, închinat Elenei Negri, nu oferă intensitatea sau adâncimea de simţire aşteptată. Poezia în care izbucneşte strigătul de fericire, al iubirii împărtăşite,

Iubesc şi sunt iubit!

e înecată în dulcegărie:

Pământul şi cerul, ca doi fraţiori,
Îşi dau sărutare prin stele şi flori,

Şi-n aer parfumul a florilor dalbe
Plutea cu lucirea steluţelor albe,

Şi-n toată natura cuprinsă de dor
Plutea o şoptire de dulce amor!

(8 Mart)

Tema revine cu acelaşi cuvânt de jubilare:

Căci iubesc şi sunt iubit!

şi la fel edulcorată:

Dorul meu în a ta cale
Urmând pasurile tale
Te dezmiardă ne-ncetat,
Şi pe dulcea ta guriţă,
Dragă, draga mea Niniţă,
Fură-un dulce sărutat.

(Cântec de fericire)

Un "dulge înger" e vestitorul poetului, în calea iubitei, cu mesajul unui "dor cumplit". Acest sentiment e coborât pe adevăratul registru pasional:

... Schimbă dorul meu în floare
Şi-l depune pe-al ei sân.
Mergi, pe-aripe-ţi să se culce
Adormind încetişor
Şi îngână-al ei somn dulce
Cu dulci visuri de amor!

(Dulce înger)

Sentimentul romantic, deschizător de zări mai largi, spirituale, nu lipseşte:

Ş-atunci în altă lume am re-nviat de-odată,
Ş-un soare mai fierbinte în ceru-mi s-a aprins,
Ş-o lume fără margini, frumoasă, desfătată,
Cu o câmpie verde sub mine s-a întins.

(8 Mart)

Veneţia, care i-a inspirat barcarole, e o sfătuitoare de iubire, cu un întâmplător acces mai grav:

Căci vremea ce răstoarnă cu coasa-i ne-mpăcată
A falei omenirii vechi martori şi măreţi
Nu poate-avea putere de-a stinge niciodată
Acea scânteie vie de dragoste-nfocată
Ce luminează calea frumoasei tinereţi.

(Veneţia)

De la emistihul al doilea, al versului penultim, strofa îşi pierde însă gravitatea solemnă, reluând tonul obişnuit, alecsandrian, aşa cum şi strofa precedentă e urmată de o viziune decorativă şi convenţională, căreia i se asociază neoportun mesajul de pe celălalt tărâm, al mamei defuncte:

Atunci natura-ntreagă, zâmbindu-mi cu plăcere,
Îşi puse pentru mine coroana sa de flori;

Şi glasul maicii mele, curmând a mea durere
Veni să mă dezmierde din cerul fără nori.

Celebra *Dedicaţie*, popularizată cu ajutorul melodiei, sub numele *Steluţa*, a încântat câteva generaţii sentimentale şi fără conştiinţă artistică pe care nimic nu le putea zdruncina din dulcea toropeală a cântecului, nici chiar erori estetice ca aceasta:

Frumoasă îngerelă cu albe aripioare!

Un cititor de astăzi nu s-ar da în lături să admire o compunere aşa-zisă elegiacă, oricât de străină climatului literar modern, dacă măcar s-ar susţine pe o linie proprie, de logică afectivă. Alecsandri lasă însă impresia unui improvizator dezordonat, cu o teribilă confuzie de sentimente şi tonalităţi. O "jale adâncă", un "întuneric adânc", o "crudă rătăcire" ale unui nemângâiat i se par compatibile cu o "duioasă gândire" şi cu imaginea unei "steluţe zâmbitoare"! Afirmarea deprimării totale se împacă mai departe cu acel "suvenir iubit":

Un suvenir, comoară de visuri fericite,
De scumpe, şi fierbinte, şi dulce sărutări,
De zile luminoase şi îndumnezeite,
De nopţi veneţiene şi pline de-ncântări.

Aici intervine, cu o repetiţie supărătoare, literaturizarea mărturisită a suferinţei, când poetul califică amintirea defunctei ca "un suvenir poetic" şi sentimentele deşteptate de ea, ca "poetice simţiri".

Alecsandri a atins expresia cea mai curată a aspiraţiilor sale după climatul sudic, temperat şi însorit, fără abuzul de diminutive şi edulcorări, în *Dorul de mare* (*Mărgăritărele*), unde viziunea este când larg învăpăiată:

Să văd stingerea de soare
În adâncul Ocean,
Ş-a lui coamă arzătoare
Răsăsind ca un vulcan,

când voluptuoasă şi melodică:

Să văd luna răsărită
În al nopţii aer cald,
Ca o floare aurită
Într-o cupă de smarald.

În noul ciclu, de *Mărgăritărele*, într-un dialog de iubire, Alecsandri se numeşte însuşi "poet ferice" şi chiar "mult ferice", iar misiunea ce şi-o asumă îl împarte între poezia patriotică şi cea erotică:

Cântă România şi pe-a ta iubită!

O latură menţionabilă la poetul cu improvizaţia uşoară e poezia de album; ea se subsumează poeziei ocazionale, sub semnul căreia se desfăşoară talentul şi fecunditatea lui Alecsandri.

Într-una din destul de numeroasele poezii de album, se găsesc acele versuri atribuite de N. Iorga lui Eminescu, pentru că anticipează asupra poemei *Mortua est*:

Sunt ore de jale fără mărginire,
Când sufletul simte dor de pribegire,

Ş-ar vrea ca să treacă de-al lumii hotar
Scuturând din aripi al vieţii amar.

(Pe albumul dnei Z., 1856, tipărită în 1865*).*

În mângâierile aduse acestei doamne, mamă de două ori îndoliată, se desprinde, mai bine ca oriunde, cât este de închis poetul sensului grav al morţii, care s-a destăinuit tuturor marilor romantici. Alecsandri are înaintea morţii reacţiuni duioase, iar nu patetice; suferinţa nu se poate fixa obsesiv, pentru că e izgonită de suveniruri dulci, de vedenii drăgălaşe, de tot felul de gingăşii. În timp ce romanticul îşi aţâţă durerea, ca să-i soarbă, încet şi îndelung, voluptatea amară, poetul *Steluţei* gustă dulceţile regretului, fără a stărui cu perversiune într-un sentiment contrar legilor vieţii.

Strofa finală anulează puţinele momente viguroase şi patetice din poezie, prin oferta lăcrămioarelor:

Cu un răsunet dulce de-a noastre dulci iubiri!

Nota întunecoasă, în care logica unui sentiment puternic ar fi până la capăt obligatorie pentru poet, nu îi este proprie. Alecsandri e el însuşi în cântecul de bucurie, netulburat de presimţiri rele:

Cu Niniţa-n gondoletă
Când mă primblu-ncetişor,
Trecătorul din Piaţetă
Ne priveşte-oftând de dor,
Atunci cerul se-nsenină
Lucind vesel l-amândoi,
Ş-Adriatica s-alină,
Se alină pentru noi.

... Du-ne Toni-n liniştire
Pân'ce, stând gondola ta,
Viaţa noastră, de iubire
Cu iubire va-nceta!

(Gondoleta)

Italia, pe care o descoperă după Asachi, nu i se impune prin cultură sau vestigii arheologice, ci ca un cadru vesel şi îmbietor pentru iubire.

Meritele formale, în acest ciclu, sunt netăgăduite. Alecsandri are simţul ritmului fluid, graţios, care lipseşte poeţilor munteni, până la Bolintineanu, iar acesta poate să fi tras vreun folos din lectura poetului de peste Milcov. Figuraţia e însă mediocră şi vocabularul poetic, prin frecvenţa aceloraşi epitete, destul de redus; rimele sunt sărace. Convenţionalismul ucide viziunea erotică, năpădită de îngeri şi stele. Alecsandri are ochiul bărăbtesc ager. O "M-elle Zoé" e descrisă cu precizie caracterologică: "...une charmante personne moitié enfant capricieux, moitié femme ravissante; beaucoup d'esprit,

beaucoup de gentillesse et surtout une délicieuse bouderie; voilà son portrait enrichi de deux beaux yeux, mais beaux dans la force du terme" (scrisoare din iulie 1844, către I. Ghica). Aceeaşi dşoară Z.Filipescu, în poema dedicată ei, în acelaşi an, e "frumoasă copiliţă", cu "zâmbet pe guriţă", cu "mândri ochi şi vii", şi mai este "o nălucire", "un farmec aurit", "un vis de fericire", "un înger de slăvit", într-un cuvânt "o minune" căzută "din cer". Termenii din textul francez, cu tot caracterul lor abstract, sunt mai sugestivi decât vocabularul "poetic", familiar lui Alecsandri.

Înainte de a da *Pasteluri*, în care viziunea şi arta sa ajung la maturitate, Alecsandri e un poet de care trebuie să ţină seama istoriceşte oricine priveşte evoluţia versului românesc, în sensul mlădierii, clarităţii şi armoniei. Fără a fi artist, adică migălitor al perfecţiunii formale sau căutător de efecte, poetul *Doinelor* şi *Lăcrămioarelor*, al *Suvenirelor* şi *Mărgăritărelelor*, prin înzestrare firească, a contribuit ca nimeni altul la descâlcirea şi limpedea toarcere a versului. Dacă n-ar fi conceput poezia ca un gen ocazional, de improvizaţie, ar fi atins mult mai curând măiestria din *Pasteluri* (1862—1874) — lucru învederat pentru cine urmăreşte analitic vigoarea de expresie şi de viziune din *Baba Cloanţa* (scrisă în 1842, publicată în 1844).

Scrierile memorialistice, printre care şi călătoriile, sunt încântătoare prin tonul firesc, umorul comunicativ şi lexicul savuros. În nuvelele de culoare romantică, se simte lipsa de invenţie; autorul recurge la întâmplări personale sau la aventuri povestite de amici (*Buchetiera de la Florenţa* — C. Negri). Anecdota înlocuieşte născocirea; ea mai este folosită şi ca un mijloc distractiv, pentru acei cititori ce s-ar plictisi de descrieri neîntrerupte.

Alecsandri e primul nostru prozator cu paletă bogată şi cu trăsături precise în contururi. Peisajistul are câmpul viziunii larg, panoramic (vârful Grohotişului şi valea Bistirţei,

în *O primblare la munţi*, 1844). În zugrăvirea nopţilor, simţul pentru fantastic se uneşte cu sensibilitatea muzicală:

"Nu voi uita cât oi trăi acea primblare fantastică prin întunericul codrului; toate lucrurile ce ne înconjurau lua o privire spărioasă sub razele luminii fânarului: iar mai ales umbrele noastre, prin mişcările lor deosebite, produceau o fantasmagorie cumplită. Ori încotro ne uitam, părea că se ridicau înaintea noastră tot urieşi; mii de arătări treceau iute aproape de noi, fugeau de se ascundeau în fundul codrului şi apoi iar se iveau şi iar piereau în văzduh. Freamătul frunzelor aveau un suflet misterios care dau fiori şi mă făceau să-mi închipuiesc că auzeam şoapte jalnice din altă lume. Mai cu seamă când ţipa în depărtare vreo bufniţă speriată, atunci simţirile mi se exaltau atât de mult, că mă credeam alungat de duhuri adevărate; părea că le vedeam cum mă îngânau şi cum căutau să mă rătăcească în sânul codrului" (*ibid.*). Ca un corectiv la aceste smulgeri din realitate, Alecsandri aduce note de umor, semn al luciditătii, chiar când pare că s-a lăsat târât de fantezie. Astfel, după acest pasaj, comentatorul adaugă: "Se vede că foamea are multă înrâurire asupra închipuirii; sfătuiesc dar pe poeţii noştri să facă dietă douăzeci şi patru de ceasuri, când or vrea să se apuce de vreo compunere". Umoristul nu dispreţuieşte nici calamburul, care întreţinea buna dispoziţie redacţională la *Dacia literară*, strecurându-se şi în corpul notelor mărunte. În timpul plimbării prin munţi, un cârd de boi, "vroia numaidecât să ne arunce cu coarnele în Bistriţa, sub cuvânt că boii trebue să aibă pasul asupra boierilor şi feciorilor de boieri, fiindcă şi ei au fost feciori de *boi eri* şi că astăzi sunt boi întregi".

Descrierea Iaşilor în 1844 e făcută ca un fel de pornire, comună lui Kogălniceanu şi lui Alecsandri, şi probabil alimentată de convorbiri vioaie după care se despărţeau înţeleşi ca fiecare să-şi împărtăşească în scris pricinile de arţag împotriva Capitalei.

Tânărul poet nu cruţă Iaşii de sarcasm, pentru contrastul pe care-l oferă centrul luxos, faţă de mahalalele sărăcăcioase: "Iaşii seamănă foarte mult cu un boier îmbrăcat în haine scumpe şi înconjurat de ţigani cu zdrenţe". Deznaţionalizarea oraşului îi trezeşte indignarea: "Iaşii se poate lesne înfăţişa prin un *mannequin* îmbrăcat cu halat jidovesc de pielea dracului, cu porturi greceşti, cu pălărie lipovenească, cu mănuşi de Paris, cu opinci româneşti. Naţionalitatea se calcă în picioare!" Aspectele de bazar oriental sunt surprinse cu tonuri grase. Când nu se lasă îmboldit de indignări, Alecsandri rămâne un colorist viguros şi un umorist, care găseşte caracteristica de climat a Iaşilor în tină: "...Ieşeanul este o fiinţă amfibie, care trăieşte o jumătate din viaţa lui pe uscat şi care înoată în tină cealaltă jumătate. Viaţă plăcută şi vrednică de dorit! Noi o recomandăm tuturor iubitorilor de trai molatic". Observatorul social îşi manifestă simpatia pentru o singură clasă, ţărănimea, lăudată pentru că nu şi-a părăsit obiceiurile, limba şi portul, "deşi tristele întâmplări ce au trecut peste ţară au apăsat mai mult asupra lor". Chiar din vremea *Propăşirii*, intrat în legături cu eminentul agronom Ion Ionescu, îşi va fi întemeiat poate sentimentele în favoarea ţărănimii şi pe date pozitive, asupra stării materiale a ţăranilor.

Sentimentul viu al contrastelor, de astă dată fără considerente de critică socială, se manifestă iarăşi în spirituala descriere a localităţii balneare *Balta-Albă* (1847). Impresiile sunt atribuite unui vilegiaturist străin, năucit de hurducăturile unei căruţe în goana sălbatică, de peripeţiile căutării unor adăposturi nocturne, de găzduirea într-un bordei cu un pat de lemn, de pitorescul băii, cu aspect de bâlci, dar mai ales cu balul europenesc improvizat într-o sală mare. *La Borsec* (1845), umorul povestitorului fusese stârnit mai ales de jocul de marionete al pacienţilor, în procesiune lentă, constrânşi de boală să ingurgiteze licoarea infectă şi vindecătoare.

Gustarea climatului mediteranean, bucuria varierii decorurilor, savurarea aspectelor felurite de viaţă, buna dispoziţie a unui temperament contemplativ şi epicureu întreţin notaţiile călătorului în Africa, Tanger şi Maroc, prin sudul Franţei şi Gibraltar.

Călătorul şi-a găsit climatul ideal în spaţiul mediteranean. Înfundat în jilţ, pe covertă, nu se satură, ceasuri şi zile întregi, să-şi plimbe privirea de la jocul de ape al mării, la nemărginirea cerului. Mişcările vaporului, dispunându-l la "dulci reverii", îl aduc în starea de beatitudine a copilului legănat de mama lui. Ca şi în trecut, excursuriile imaginaţiei în fantastic sunt urmate de rechemări lucide la realitate. "De-ar putea cineva să stenografieze toate gândurile care trec prin mintea omului într-o noapte frumoasă de călătorie, ar produce volumuri întregi de idei înalte şi de prostii". Contemplativul iubitor de piesaj nu exclude, în structura lui Alecsandri, coexistenţa cu privitorul ager, atent la amănuntul fizionomic şi vestimentar, la particularităţile moravurilor exotice şi la aspectele arhitecturale ale aglomerărilor omeneşti. Cultura îl interesează mai puţin decât civilizaţia; de asemenea, scrutătorul nu năzuieşte să surprindă esenţa sufletelor colective, în peregrinările lui; el nu are intuiţia relativistă a lui Ion Codru Drăguşanu; prin conformaţie de autor comic, e mai puternic atras de omul exterior decât de cel lăuntric.

Scriitorul politic din 1848, protestatarul "în numele Moldovei, a Omenirii şi a lui Dumnezeu", nu e de valoarea plastică a memorialistului, nici de luciditatea sa intelectuală. În goana condeiului, uzează de clişeele paşoptiste, recriminând "împotriva *tiraniei machiavelice* a acestui om care nu respectează nici Patrie, nici Omenire, nici Dumnezeu"; "... de 14 ani, Mihai Sturza, *înarmat cu otrava corumperii*, stinge simţirile de omenire şi de cinste din inimile supuşilor săi, degradează

caracterul naţiei, îl *compromează în ochii Europei*" etc.: "...*soarele libertăţii* ce s-a ridicat asupra Europei a aruncat o rază şi în părţile noastre". Ţara "se răsună" de plângeri drepte, "care au răzbătut în toată Europa civilizată". Obştească adunare "are de sfântă datorie întemeierea fericirilor Patriei". Alecsandri nu are o doctrină politică, mulţumindu-se să facă apel la formulele magice ale liberalismului. Manifestul nu e monumentul unei gândiri personale, nici al unui scris de meşter. Pe Alecsandri îl "prinde" mai puţin postura de revoluţionar, decât aceea de om de lume şi de diplomat, aşa cum ne-a rămas din *Extract din istoria misiilor mele politice*. Lucid şi concentrat, misionarul politic surprinde variaţiile fizionomiei şi se supune regulilor jocului cu desăvârşită stăpânire de sine. Pe cât e de inapt pentru politica internă, unde se cere temperament de luptător şi de om practic, pe atât e de potrivit pentru diplomaţie, prin ţinută demnă, distincţie, experienţă a lumii şi prin caldul dar al cuvântului pus în serviciul ţării.

Ciclul cunoscut sub numele de *Pasteluri* (majoritatea publicate în *Convorbiri literare*, 1868-69) înseamnă momentul liric cel mai potrivit adevăratei structuri morale a lui Alecsandri. Din cele patruzeci de bucăţi, câteva nu se încorporează culegerii: două portrete, unul epigramatic, închinat unei femei glaciale, altul omagial, unei femei "dulci"; un pastel sicilian, *Pe coastele Calabrei*; o maurească, *Linda Raia*; o stampă chinezească, cu o poantă anecdotică, conjugală, *Mandarinul*; *Calea Robilor*, cu aluzii la Bugeacul; *Bărăganul*, cu dezideratul înfiinţării drumului de fier; *Valul lui Traian*, cu cortegiul legiunilor. Celelalte toate cuprind aspecte familiare ale Mirceştilor, în evoluţia anotimpurilor, afirmând solidaritatea profundă a poetului cu peisajul domestic. Ca un senior, Vasile Alecsandri ne introduce în atelierul său, îndemnându-ne să

asistăm la geneza pastelurilor; poetul e confortabil instalat în fotoliu cu ţigareta în gură şi cu căţelușul pe genunchi; perdelele sunt lăsate şi lămpile aprinse, afară e vijelie, dar muza nu se lasă prea mult aşteptată; imaginile ce se perindă înaintea autorului sunt caleidoscopice: o cadână întinsă alene pe covor, amintindu-i pe Venus Anadyomene, un câmp de luptă cu un tânăr pe moarte, icoana duioasă a bătrânei Veneţii, apoi, prin asociaţie, alte elemente marine, o covertă, un Alcyon, cucoare migratoare, stârnindu-i nostalgia vieţii călătoare, apoi iarăşi decoruri peisagistice variate, până ce privirea căzută pe un portret îi aminteşte "timpul mult ferice în care-a suferit", poate icoana Elenei Negri, solubilizată într-o simfonie panteistică:

> Ş-atunci păduri şi lacuri, şi mări, şi flori, şi stele
> Întoană pentru mine un imn nemărginit!
>
> *(Serile la Mirceşti)*

În asemenea condiţii, de dulce visare, poetul compune uşor, pe modul improvizaţiei, sau cum însuşi mărturiseşte cu satisfacţie:

> ... scriu o strofă dulce pe care-o prind din zbor...
>
> *(ibid.)*

Temperament egal, de epicureu, nu afirmă vreo preferinţă pentru un anume anotimp. Iarna însăşi oferă acestui mediteranean, îndrăgostit de soare şi azur, agremente de tot felul. Când poetul, în previziunea iernii, notează că

> Omul trist cade pe gânduri şi s-apropie de foc
>
> *(Sfârşit de toamă)*

notaţia e pur obiectivă, fără să-i angajeze propria simţire.

Privită cu sensibiltiate de artist, iarna prezintă încântătoare aspecte decorative, prin zborul fulgilor,

> ... ca un roi de fluturi albi,

prin nesfârşita întindere albă a câmpiei în care

> Ca fantome albe plopii înşiraţi se pierd în zare,

şi, mai ales, după încetarea ninsorii, prin apariţia doritului soare, care aduce în priveliştea până atunci pustie o notă veselă:

> Iat-o sanie uşoară care trece peste văi.
> În văzduh voios răsună clinchete de zurgălăi.
>
> *(Iarna)*

Însuşi gerul, spăimoasă personificare, nu reuşeşte a fi lugubru cu consecvenţă, spre a ne provoca imagini repulsive. Iată-l, bunăoară, cu toată sălbăticia-i aspră, jelind gingaş lunca amorţită şi încununând-o ca pe o mireasă:

> Gerul aspru şi sălbatic strânge-n braţe cu jelire
> Neagra luncă de pe vale care zace-n amorţire;
> El ca pe-o mireasă moartă o-ncunună despre zori
> C-un văl alb de primăvară şi cu ţurţuri lucitori...

sau manifestându-se statornic delicat şi duios:

> El depune flori de iarnă pe cristalul îngheţat,
> Crini şi roze de zăpadă ce cu drag le-a sărutat.

La drept vorbind, năprasnicul ger e la Alecsandri un fel de geniu tutelar:

> Gerul face cu-o suflare pod de gheaţă între maluri,
> Pune streşinilor casei o ghirlandă de cristaluri,
> Iar pe feţe de copile înfloreşte trandafiri...,

geniu invocat la urmă, să-l poarte ca săgeata într-o expediţie probabil galantă *(Gerul)*.

Altă dată, peisajul de iarnă îl îndeamnă la curtenitoare invitaţii:

> Zi cu soare, ger cu stele!... Hai, iubită, la plimbare.

Viziunea plimbării e feerică: zurgălăii răsună ca nişte salbe sonore, caii zboară ca nişte zmei:

Prin o pulbere de raze, prin un nour de scântei...

Iar în lunca pudruită cu mărunt mărgăritar
Saltă-o veveriţă mică pe o creangă de stejar.

În goana vertiginoasă, atenţia poetului e fixată de amănuntul decorativ:

Crengile-aninante-n cale ning steluţe şi se-ndoaie.
Iat-o gingaşă mlădiţă cu şirag de mărţişori...
Tu o rupi?... Ea te stropeşte cu fulgi albi răcoritori.

(Sania)

Sensibil la aspectele delectabile ale iernii, Vasile Alecsandri are însă şi sentimentul neclintirii totale, al tăcerii absolute, al suspendării vieţii, într-un cuvânt intuiţia caracterului grandios al anotimpului:

Fumuri albe se ridică în văzduhul scânteios,
Ca înaltele coloane unui templu maiestos,
Şi pe ele se aşează bolta cerului senină,
Unde luna îşi aprinde farul tainic de lumină.

O! tablou măreţ, fantastic!... Mii de stele argintii
În nemărginitul templu ard ca veşnice făclii.
Munţii sunt a lui altare, codrii organe sonoare
Unde crivăţul pătrunde scoţând note-ngrozitoare.

Totul e în neclintire, fără viaţă, fără glas;
Nici un zbor în atmosferă, pe zăpadă nici un pas...

(Miezul iernii)

Totuşi, *Sfârşitul iernii* e un strigăt de jubilare, cu notarea uimită a micilor gâze şi a vegetaţiei mărunte:

O, Doamne! iată-un flutur ce prin văzduh se pierde!
În câmpul veşted iată un fir de iarbă verde
Pe care-ncet se urcă un galben gândăcel
Şi sub a lui povară îl pleacă-ncetinel.

Poetul întâmpină primăvara cu onorurile exclamaţiilor, cu înşirări de vocabule optimiste şi cu drăgăstoase personificări:

> Ah! iată primăvara cu sânu-i de verdeaţă!
> În lume-i veselie, amor, sperare, viaţă,
> Şi cerul şi pământul preschimbă sărutări,
> Prin raze aurite şi vesele cântări!
>
> *(Oaspeţii primăverii)*

Convoaiele cucoarelor, în zbor spre ţară, stârnesc în imaginaţia sa, de călător pasionat, o mare bogăţie de impresii exotice:

> Ele vin din fundul lumii, de prin clime înfocate,
> De la India brahmină unde fiarele-ncruntate,
> Pardoşi, tigri, şerpi gigantici stau în jungle tupilaţi,
> Pândind noaptea elefanţii cu lungi trompe înarmaţi.
>
> Fericite călătoare! zburând iute pe sub ceruri,
> Au văzut în repejune ale Africii misteruri,
> Lacul Cead şi munţii Lunii cu Pustiu-ngrozitor,
> Nilul alb cărui se-nchină un cumplit negru popor.
>
> Călătoare scumpe mie!... Au lăsat în a lor cale
> Asia cu-a sale râuri, Caşemirul cu-a sa vale,
> Au lăsat chiar Ceylonul, mâdnra insulă din rai,
> Şi revin cu fericire pe al ţării dulce plai!
>
> *(Cucoarele)*

Nopţile de primăvară îi solicită simţurile, inclusiv acela al misterului:

> Pe un deal în depărtare un foc tainic străluceşte,
> Cu un ochi roş de balaur care-adoarme şi clipeşte.
> Sunt păstori în şezătoare sau vro ceată de voinici?
> E vro tabără de care, sau un rond de tricolici?
>
> *(Noaptea)*

Pastelul lui Alecsandri n-are nevoie de spaţiu larg, ca să desfăşoare tablouri variate; patru strofe îi sunt suficiente, spre a înfăţişa revărsarea zorilor, apariţia soarelui

> Sorbind roua dimineţii de pe câmpul înverzit...,

înălţarea sa

…de trei suliţi pe cereasca mândră scară…,

ipostazierea sa galantă, sărutând

…june flori de primăvară,

apoi instantaneul cu muncitorii care-şi dreg uneltele pe prispă, în timp ce păsările cântă în "huceagul de sub luncă" şi pe când

În grădini, în câmp, pe dealuri, prin poiene şi prin vii
Ard movili buruienoase scoţând fumuri cenuşii…

Tabloul campestru se lărgeşte în strofa finală:

Caii zburdă prin ceairuri; turma zbeară la păşune;
Mieii sprinteni pe colnice fug grămadă-n repejune,
Şi o blândă copiliţă, torcând lână din fuior,
Paşte bobocei de aur lâng-un limpede izvor.

(*Dimineaţa*)

Vasile Alecsandri e un peisagist, atent întâi la distribuţia luminii:

Faptul zilei se aprinde pe a dealurilor frunte,
Ş-un râu falnic de lumină se revarsă peste munte.

Imaginile sale sunt dinamice, aşa cum se cuvine elementelor naturale:

Iarba coaptă străluceşte, ea se clatină la vânt,
Ş-a ei umbră lin se mişcă în dungi negre pe pământ.

Mişcării i se adaugă animaţia, odată cu apariţia omului:

Iată vin cosaşii veseli, se pun rând…

Câte o trăsătură de penel e sintetică, umplându-ţi câmpul vizual:

…Sub a lor coasă
Câmpul ras rămâne verde ca o apă luminoasă.

Atenţia pictorului e însă distributivă, nescăpându-i nimic din îndeletnicirile agricole:

> Unii brazdele răstoarnă, în căpiţi alţii le-adună,
> Le clădesc apoi în stoguri şi cu stuh le încununã.

Auditivul prinde nota exactă:

> Coasele sub teaca udă zângănesc răsunător,

în timp ce privirea surprinde tonul particular al dumbrăvii

> Unde umbra pare verde...

şi fără ca să piardă senzaţia olfactivă:

> ...şi de flori e-mbălsămită...

Ochiul totodată urmăreşte zborul din căpiţă în căpiţă, săltat, al dumbrăvencii.

În sfârşit, tabloul atât de variat se încheie cu o notă anecdotică: un flăcău, cosind lângă o tufă de sulcină, unde iarba călcată îl face să creadă că a dat peste un cuib de fiară, găseşte zâmbind "...un cercel" (*Cositul*). Analiza unui singur pastel îngăduie aşadar surprinderea unui întins registru de senzaţii şi imagini, ele însele suficiente ca să definească pe pictor şi pe muzician; li se adaugă adeseori poetul, prin personificări superflue, prin note de duioşie care datează, dar şi prin efuziuni valabile, când se însufleţeşte panteistic:

> O! minune, farmec dulce! O! putere creatoare!
> În oricare zi pe lume iese câte-o nouă floare,
> Ş-un nou glas de armonie completează imnul sfânt
> Ce se-nalţă către ceruri de pe veselul pământ.
>
> *(Lunca din Mirceşti)*

Versul e robust, echilibrat, clasic, uneori îndelung vibrant:

> În a nopţii liniştire o divină melodie
> Ca suflarea unui geniu printre frunze-alin adie,

Şi tot creşte mai sonoră, mai plăcută, mai frumoasă,
Pân'ce umple-ntreaga luncă de-o vibrare-armonioasă.

Gânditoare şi tăcută luna-n cale-i se opreşte.
Sufletul cu voluptate în extaz adânc pluteşte
Şi se pare că s-aude prin a raiului cântare
Pe-ale îngerilor harpe lunecând mărgăritare.

(Concertul în luncă)

Pasteluri nu sunt numai jurnalul unui pictor, înzestrat cu gamă senzorială completă. Alecsandri iubeşte şi pe omul care frământă ţarina şi o face să rodească; poezia lui e o apologie directă a muncilor câmpului:

Sfântă muncă de la ţară, izvor sacru de rodire,
Tu legi omul cu pământul în o dulce înfrăţire!...

(Plugurile)

Cu temperamentul său optimist, poetul nu vede aspectul chinuit al unei anumite munci, nici manifestarea muzeriei sociale; maternitatea îi apare numai sub înfăţişarea idilică (*Fântâna*); secerişul, sub aerul arzător, în neclintire, nu împiedică schimbul de sărutări la fiecare snop, între un flăcău şi-o fată, gest care e comentat în acest fel de o pasăre măiastră:

"...Dulce-a mai fi pâinea de la scnopurile lor!"

(Secerişul)

Sunt aşadar unele convenţiuni, însă strict subiective, nedeterminate de un anumit stil adoptat de soceitate, ci în conformitate cu structura autorului. Ca şi *Rodica*, al cărei convenţionalism a fost cândva strâns examiant de Vladimir Streinu, muncitorul agricol şi soţia lui, "sprintena română" (*Fântâna şi Bărăganul*), sunt idealizaţi, într-un decor de fericire totală. Şi umorul peisagistului e al unui bonom. Bâtlanul "raisonneur", văzând luntrea plină de arme "răspândind fiori de moarte", rămâne liniştit şi zice:

"...Nu-i pieirea lumii... vânătorul e poet!"

Poetul epic e desigur superior tuturor contemporanilor care au tentat şi atentat la epopeea naţională; superioritatea sa e însă relativă. În *Dumbrava Roşie* (1872) atmosfera mistică, prin strecurarea prevestirilor rele, e insuficient împânzită. Descrierile de costume şi alaiurile sunt mai reuşite decât discursurile eroice sau decât schiţele de oşteni ai lui Ştefan, vizând către mitologie. Câte un început de cântec e impresionant, prin caracterul lugubru al fundalului:

Pe-o culme prelungită ard mii şi mii de focuri
Ca stele semănate în numeroase locuri.
Se pare că tot cerul căzut e pe pământ
Şi c-au rămas în urmă-i un haos, un mormânt,
Atâta întristare ş-atâta-ntunecime
Împrăştie pe boltă-i a norilor desime.

(III, Tabăra leşească)

Urgia nu e însă atât de fioroasă cât doreşte poetul, iar glasul din umbră care avertizează pe poloni asupra pedepsei divine nu strecoară sentimentul groazei fatidice. Ştefan e comentat prea intelectualiceşte:

El întruneşte-n sine o triplă maiestate:
Acea care-o dau anii la conştiinţi curate,
Acea care răsfrânge a tronului splendoare
Ş-acea întipărită de faima-nvingătoare.

(V, Ştefan cel Mare)

Larga sa elocinţă e uneori emfatică, iar cugetarea cu care-şi încheie cuvântarea:

Decât o viaţă moartă, mai bine-o moarte vie...

cere oarecare bunăvoinţă, ca să nu stârnească surâsul.

Lupta e pentru poet prilejul de a reuşi câteva versuri onomatopeice:

Şi tunurile crunte ca tunete detună...

Scadroanele în zgomot de tropot sunător...

...strunele vibrează, sunând zbârnâitoare...
Pământul ropoteşte sub tropot de copite...

Un suflu epic, deşi fragmentar, dar pare-se mai autentic, străbate câteodată în *Dan, căpitan de plai*, unde Fulga, fata eroică a lui Ursan, e o replică oarecum convenţională a creaturilor similare ale lui D.Bolintineanu. Grandiosul primitiv se elaborează în marginea hugolienei *Légende des siècles*. Dan alfă din convorbirea unor stejari seculari despre năvălirea tătarilor. Verificarea bravurii sale e însă cam emfatică:

Bătrânul Dan pe sânu-i apasă a lui mână
Şi simte că tot bate o inimă română.

Dan păşeşte, respectat de râul care-şi retrage undele, ca să-i înlesnească trecerea. Şi Ursan e cioplit în piatră, primitiv:

Om aspru, care doarme culcat pe-un buzdugan,
Ursan, pletos ca zimbrul, cu pieptul gros şi lat,
Cu braţul de bărbat, cu pumnul apăsat,
E scurt la grai, năprasnic, la chip întunecos.

Sosirea Fulgăi provoacă cel mai încărcat vers onomatopeic:

Un tropot de copite, potop ropotitor.

Fulga e descrisă de autor în echivoc gramatical, genuistic, care ar vrea să sugereze o fiinţă dual㠖 suflet de vitează într-un trup de "gingaşă fecioară". După bătălie, în care cade Ursan, salvat însă de Fulga, Dan cade prizonier la hanul tătarilor, care are un gest omenos: îi îngăduie prinsului să mai sărute o dată pământul ţării, înainte de a-şi da sufletul.

Războiul de Independenţă prilejuieşte lui Alecsandri apoteoza literaturii sale ocazionale; după ce, cu *Deşteptarea României* şi *Hora Unirii*, îşi legase numele de evenimentele din 1848 şi anticipase asupra actului Unirii, compune acele populare bucăţi, ca *Peneş Curcanul*, *Sergentul*, *Hora de la*

Griviţa şi *Odă ostaşilor români* (*Ostaşii noştri*, 1878), care fac dintr-însul cântăreţul atitrat al neatârnării.

O faimă mai solidă se leagă de *Pohod na Sybir* (1871), poemă viguroasă, inspirată de tabloul pictorului polonez Artur Grottger, a cărui litografie se afla în biroul casei de la Mirceşti.

Din *Legende* se mai cuvine pomenită *Toamna ţesătoare*, al cărei ritm anunţă baladele lui Coşbuc şi ale lui Iosif.

Poetul îşi păstrează la bătrâneţe sprinteneala ritmică (*În miezul iernii*, 1882), inventivitatea folclorică (*Zilele babei*, 1882), puterea de notaţie descriptivă (*Prin frunzele*, 1888). Unul din ultimele cântece, fragmentar, e închinat soarelui.

Criticilor care-l compară dezavantajos cu Eminescu le răspunde dur, recunoscându-şi însă proliferanţa.

> Am scris eu multe versuri, şi poate chiar prea multe...

şi aducând un generos omagiu succesorului preferat:

> E unul care cântă mai dulce decât mine?
> Cu-atât mai bine ţării şi lui cu-atât mai bine!
> Apuce înainte s-ajungă cât de sus, —
> La răsăritu-i falnic se-nchină-al meu apus.
>
> *(Unor critici, 1888?)*

Înainte de a-i scăpa uneltele din mâini, Alecsandri compune versul cu măiestrie de vechi faur, fie ca să se apere contra detractorilor, fie ca să ureze suveranului străin realizarea României întregite (*Adio, la plecarea mea din Castelul Peleş*, 1888). Ultimul mesaj al poetului naţional are forţă şi autoritate:

> Eu, care din junie stătut-am neclintit
> Cu inima lipită de ţara strămoşească
> Şi toate-a ei avânturi profund le-am resimţit,
>
> Ştiu ţara ce voieşte, ştiu ce doreşti tu, sire,
> Cunosc a tale visuri de rege creator,

Şi gându-mi se uneşte sumeţ cu-a lor mărire,
Ce umple zarea largă din vastul viitor.

Vrem într-o zi Carpaţii să-ncingă-n astă lume
O Românie-ntreagă şi demnă de-al ei nume,
Crescută şi-ntărită sub sceptru-ţi legendar.

Vrem falsele hotare dintre români să piară
Ş-acest castel feeric, clădit la colţ de ţară,
În centrul României să luce ca un far.

Vizionarul prevăzuse, într-o scrisoare către Iacob Negruzzi, datată curând după tratatul de la Berlin, "o colosală năruire de imperii", când, "de vom fi pregătiţi, vom revendica tot ce a fost şi este încă al nostru".

Îndemnat de prietenul său, A.Cantacuzino, să-şi încununeze activitatea teatrală cu o dramă istorică, Vasile Alecsandri şi-a fixat alegerea asupra figurii de aventurier a lui Iacob Heraclid Despotul, uzuratorul lui Alexandru Lăpuşneanu. Din studiul biografiei lui, pe atunci incompletă, dar în liniile ei mari esenţială, şi-a făcut o idee exactă despre interesantul levantin, "inteligent, dibaci, seducător, făţarnic", căruia în interesul plăsmuirii romantice i-a atribuit "ideea de a face parte dintr-o cruciadă menită să libereze creştinătatea de sub jugul otoman"; autorul şi-a propus să prezinte "nu un simplu râvnitor de putere, ci un ambiţios îndemnat de un ţel măreţ la început, însă zdrobit de fatalitate, nimicit în aspirările lui prin concurs de împrejurări neprevăzute, şi rătăcitor prin ameţeala înaltei regiuni la care a ajuns". Ne mai rămâne să privim ce este noţiunea de fatalitate în concepţia dramatică a lui Alecsandri. Nu e numai acel "concurs de împrejurări neprevăzute", care poate zdrobi orice existenţă omenească, fie oricât de modestă în aspiraţiile ei. În realtiate, Alecsandri, lămurindu-şi intenţiile, în scrisoarea dedicatorie către prietenul său, a omis explicaţia-cheie a dramei sale; lucru cu atât mai curios, cu cât ea e conformă cu întreaga sa activitate

literară, sub semnul ideii tradiţionaliste. Despot e victima unui conflict de civilizaţii; el cade fiindcă, în necunoaşterea coordonatelor istoriei, s-a încumetat să înfrunte datinile ţării sale adoptive, încercând să le substituie alte instituţii, conforme idealurilor sale. Evoluţia sa între două femei, Ana, fiica vornicului Moţoc, şi Carmina, soţia lui Laski, nu e determinantă în prăbuşirea lui; indeciziile sale sentimentale pot pune în mişcare "fisele" dramatice, dar nu legile destinului istoric. Despot-vodă e zdrobit de rânduielile străvechi ale ţării, atât de categorice, încât Alecsandri nu s-a sfiit să facă dintr-un nebun — ce e drept, vindecat — Ciubăr-vodă, purtătorul de cuvânt al fatalităţii, de ordine tradiţională. Acest personaj, oarecum fantomatic, are mai puţină consistenţă decât ceilalţi "raisonneurs" ai piesei, ţăranii Limbă-dulce şi Jumătate. Lui i se încredinţează însă rolul de justiţiar, la urmă; într-un acces numai aparent de fanatism religios, Ciubăr ucide pe Despot, graţiat de Tomşa, la rugămintea boierilor şi a poporului; prin braţul lui, nu loveşte însă un exaltat, ci puterea neiertătoare a tradiţiei.

Criticabilă în compoziţia ei teatrală, drama e însă construită pe o intuiţie organicistă a istoriei naţionale, care nu exclude prezentarea simpatică a lui Despot; într-adevăr, un dramaturg realist ar fi stăruit asupra aspectului de escroc genealogic, politic şi sentimental, al uzurpatorului; romantic, Alecsandri îi insuflă năzuinţe sublime, ale unui mare utopist, doritor să unească ţările româneşti cu sceptrul Poloniei şi al Bizanţului; egoismul şi arbitrariul lui Despot apar ca nişte păcate mărunte, faţă de ţintele sale măreţe.

Versul, în *Despot Vodă* (1879), atestă maturitatea tehnică a poetului; este de o neatinsă mlădiere, adaptându-se cu plasticitate tuturor intenţiilor autorului. Dintre replici, reproşurile Carminei şi mărturisirile ei, precum şi reacţiunea lui Despot, după ce Laski a sancţionat soţia adulteră (actul V, scenele

VI-VIII), sunt singurele de un melodramatism supărător, cu toată concizia lor. Sfârşitul lui Despot, care se despoaie de atributele domneşti, ca prin uciderea lui să nu fie călcat principiul inviolabilităţii suveranului, e de o autentică grandoare.

Fântâna Blanduziei (1884) e triumful clasicismului asupra romantismului, în opera lui Alecsandri. Pe cât e de romantică figura lui Despot, dacă prin acest epitet se înţelege inconformitatea cu legile vieţii şi ale istoriei, pe atât de umană şi de adevărată e fizionomia lui Horaţiu. Unele elemente ale piesei, prin aparentul convenţionalism, pot fi într-adevăr suspectate ca romanţioase; din caracterul odios al lui Scaurus, libertul parvenit, se urmăreşte un efect de contrast, faţă de bunătatea lui Horaţiu; dragostea marelui poet, în pragul bătrâneţii, pentru roaba Getta, care-i preferă un sclav, e desigur discutabilă. Dacă acceptăm însă intriga ca o simplă canava pentru ţesătura principală, nu se poate să nu simţim accentul uman, al pasiunii crepusculare, precum şi al înţeleptei renunţări finale. În *Fântâna Blanduziei*, Alecsandri n-a adus poate o suficientă înţelegere a antichităţii clasice; atmosfera epocii e însă mai plauzibilă decât aceea din *Despot Vodă*, care nu e strict legată de o dată certă din istoria Moldovei; proiecţiunea subiectivă a figurii lui Horaţiu, unită cu o nuanţă de tonică melancolie, pe tema eternă a ireversibilei tinereţi, constituie însă nota umană a piesei. *Fântâna Blanduziei* e o meditaţie dramatizată asupra vârstei critice.

În *Fântâna Blanduziei*, Horaţiu e obsedat de gândul unei intervenţii hotărâtoare, în favoarea lui Ovidiu, exilat la Tomis. Să-i fi scăpat lui Alecsandri anacronismul? Horaţiu murise cu 17 ani înainte de surghiunul lui Ovidiu. Oricum ar fi, *Ovidiu* (4 acte în versuri, 1885, un act nou, primul, adaus în 1887) e o dramă cu intenţii patetice, nerealizate. Pledoaria strică aci totul. Alecsandri face din Ovidiu victima unei reputaţii nedrepte şi a unei sancţiuni nemeritate. Nimic, în

poetul defăimat, nu i-ar îndreptăţi destinul. Ovidiu e un neînţeles. Epicurismul său nu e altceva decât reversul iubirii de oameni:

> Eu nu cunosc ce-i ura cu infernalu-i chin.
> Am numai oaspeţi veseli şi blânzi în al meu sân;
> Amor, prietenie, senin, compătămire,
> Tovarăşi scumpi de cale ce duc la fericire;
> Ei îmi arată lumea prin văl trandafiriu
> Făcându-mă-al iubirii poet iubit să fiu,
> Şi-mi spun că nu-i fiinţă mai tristă, mai muncită,
> Ca omul ros de ură şi-nvidie urâtă.

El nu e corupătorul tinereţii, ci, dimpotrivă, moralistul care o mustră pentru uscăciunea ei, în veacul de aur al lui August. Declaraţia de dragoste către Iulia, nepoata împăratului, e a unui romantic timid, refugiat în noapte, căreia-şi încredinţează secretul. Când August i-a descoperit "crima", adică dragostea necuvenită, Ovidiu se comportă ca un cavaler, încercând a opri pe Iulia de la orice imprudenţe. Tot aşa, printre geţi, sleit şi îmbătrânit, iese din inactivitate, ca să-i combată pe barbari cu arma în mână. Sfârşitul său, într-un nimb de apoteoză, se produce după ce poetul prevesteşte viitorul vlăstarului nou, desprins din tulpina gintei latine, în veci nemuritoare. Ovidiu nu e interesant nici în dragoste, nici în orgie, nici în martiriu; nu este nici o clipă măcar veridic.

D. BOLINTINEANU

D. Bolintineanu s-a născut în 1819, la Bolintinul din Vale; tatăl era macedonean, cu numele Cosmad, din Ohrida, mama munteancă. Ar fi învăţat buchile în casa pitarului Podeanu, din mahalaua Dudescu, apoi la şcoala particulară de la Colţea şi umanioarele la Colegiul Sfîntu Sava, cu sprijinul fraţilor

Goleşti. *Curierul de ambe sexe* publică în 1842 elegia sa *O fată tânără pe patul morţii*, însoţită de rândurile entuziaste ale lui Heliade. Poezia a fost tradusă în limbile franceză, italiană şi engleză.

Copist la Ministerul de Externe, primeşte concediul de sănătate chiar de la George Bibescu, cu apostila domnitorului: "Văzând speranţele mari ce dă acest june" (1843); în anul următor, principele îl înalţă la rangul de pitar, pentru merite literare. Bolintineanu face parte din societatea politică secretă *Frăţia*. Protectorii săi îl trimit pentru studii la Paris (1845), unde ar fi audiat cursurile lui Michelet, Quinet, Mickievicz şi Saint-Marc Girardin. Familiarizat cu limba franceză, în care şi-a publicat o parte din poeziile de inspiraţie orientală, poetul şi-a cântat în cuvinte exaltate dragostea pentru ţara ospitalieră:

O Francie! în sânu-ţi eu nu mă crez străin!
Mă cred în a mea ţară, mă crez în al ei sân.
Această limbă dulce îmi e familiară,
În ea gândesc oriunde, în sânu-ţi sau afară...
Aci a mea junie râzândă a trecut!
Oh! câte vise d-aur în sânu-ţi am făcut!
Pe malurile Senei, dormind în răsfăţare,
În murmurele sale, în dulcea-i legănare!

(Conrad)

Rechemat în ţară de împrejurările din 1848, Bolintineanu scoate ziarul *Poporul suveran*. Face parte din deputăţia care-l întâmpină pe Fuad-Paşa, la sosirea în Bucureşti, şi e arestat în urma ciocnirii din Dealul Spirii.

După numeroase peripeţii, trece prin Turcia la Paris, unde redactează o altă foaie, *Junimea română* (1851). Între 1854 şi 1857, vizitează Macedonia, cu un pasionat interes pentru provincia uitată, apoi Palestina, Egiptul, Asia Mică.

În 1856 îşi face acest portret nemăgulitor, în care vârsta adevărată e ascunsă: "Sunt de 31 ani, trei luni şi jumătate.

Chipul, nici frumos, nici urât, înalt, cu ochi negri, cu un dinte rupt, cu barba neagră încă; cu păr cam lung, dar cam rar, prost, pălăvatic, sărac ca un beduin...". Altfel îl vede câte un contemporan, admirator: cu fruntea largă, imensă, părul ars pe creştet de "ardoarea închipuirii", privirea vulturească, fizionomia energică, dar melancolică (de "statuie a cugetării"), concentrată, visătoare. Omul se purta destul de neîngrijit, cufundat în gânduri, cu un orgoliu nesuferit chiar de prieteni apropiaţi, ca G. Sion, care-i tipărise câteva volume ("ajunsese a se crede geniul necomparabil al României şi nu suferea nici o discuţiune asupra ideilor sale"). Întors în ţară în 1857, cu o bună amintire a tratamentului din partea guvernului otoman, poetul e primit cu cordialitate de amicii din Moldova, iar în Bucureşti conduce un ziar (*Dâmboviţa*, 1858—1870). Domnitorul Cuza îl numeşte efor la Spitalele civile şi membru în Comisia europeană a Dunării (1860). Funcţionează scurtă vreme ca ministru de Externe în cabinetul Şt. Golescu şi interimar la departamentul Controlului (1861), apoi ca ministru al Cultelor (1863—1864) în guvernul M. Kogălniceanu. Retras din politică după 11 februarie, se îmbolnăveşte şi apoi cade în mizerie; îşi pune biblioteca la loterie, dar C. Negri şi V. Alecsandri, câştigători, i-o lasă. E internat în 1870 la ospiciul de la Pantelimon, unde îşi încheie zilele la 20 august 1872.

În 1847, când apare primul său volum de poezii, Bolintineanu era notoriu. Cu toate acestea, autorul îşi prezintă producerile ca inspiraţii ale copilăriei, nu prea solide, la care ţine foarte puţin. Precauţia era de prisos, deoarece culegerea îl reprezenta, la acea dată, în mai toate din laturile lui (afară de aceea a poeziei exotice — lucru explicabil, întrucât nu călătorise încă în Turcia şi Asia Mică): elegiacă, *O fată tânără*, religioasă, *Invocaţie*, macabră, *O noapte la morminte*, *Mihnea şi baba* şi eroică, *Mihai scăpând stindardul, Cea din urmă noapte a lui Mihai cel Mare, Ştefan cel Mare şi maica sa* etc. Ba chiar

proporţia legendelor epice indică orientarea apropiată a poetului către acest gen de poezie istorică şi naţională pentru care publicul era pregătit, prin publicaţiile istorice ale lui N. Bălcescu şi A. T. Laurian. Instrumentele îi sunt de asemenea formate în acest moment. Bolintineanu face parte din acea familie de poeţi care-şi găsesc de timpuriu formula sufletească şi tiparul formal. Calapodul în care-şi toarnă versul epic este endecasilabic, alternând cu versul de 12 silabe, când rima e feminină; versurile rimează pereche; scurtimea versului şi sărăcia rimelor dau versului eroic al lui Bolintineanu acea ţăcăneală de metronom, astăzi nesuferită, care n-a displăcut însă contemporanilor, nici n-a împeidicat răspândirea ei neoficială, înainte de aceea didactică. Când adoptă însă alexandrinul de 14 silabe, propriu metricii române, ca în *Banchetul*, versul nu mai suferă de acea sacadare mecanică, lărgindu-şi parcă, odată cu respiraţia, şi câmpul viziunii; variaţia metrică, în aceeaşi poezie, e de efect. Al doilea tipar formal, împrumutat poate versului de tinereţe al lui Victor Hugo, polimetric, fluid, graţios, adaptat temperamentului senzual al poetului, reuşeşte să se supună şi dinamismului său. Să nu căutăm aşadar pragul cel mai înalt al epicii lui Bolintineanu în legendele sale, cu metrică egală, ci în variaţiile metrice:

Zmeul încalecă, fuge cu vergura,
Fuge pe vale;
Calul se tulbură; zboară, se spumegă,
Muşcă-n zăbale.

Zmeu-i ia frânele, repede-i sângeră
Coasta spumoasă;
Calu-i se-naripă, fuge ca negura
Vijelioasă.

Cerul se scutură, munţii se leagănă...
Brazii săltară;
Cerul cu stelele, brazii cu stâncile
Se confundară.

Văile murmură, frunzele freamătă;
Aerul sună;
Pletele verginei, sparte, sub aure
Scântei' la lună.

Însă la peştera stâncilor alpice
Calul atinge;
Sforăie, nechează. Zmeul cu vergura
În umbră se stinge.

(Peştera muştelor)

Procedeul, în acest fragment, e frecvenţa verbelor şi succesiunea rapidă a propoziţiilor simple, reduse uneori la predicat; epitetele au fost înlăturate aproape cu desăvârşire; calul şi călăreţul de basm, în goana lor, nu mai deslușesc elementele peisajului cosmic; printr-o fericită obiectivitate a viziunii, poetul târăşte înseşi stihiile în cavalcada vertiginoasă. Acelaşi dinamism, mai furtunos, a fost realizat de Bolintineanu în cunoscuta poemă de tinereţe, *Mihnea şi baba*, cu aceleaşi elemente metrice.

Genul eroic a întreţinut multă vreme popularitatea autorului. *Legendele* sale, cu motive din cronicari şi îndeosebi din *O samă de cuvinte*, prin uşurinţa mnemotehnică, au ţinut loc de mic manual portativ al istoriei naţionale. Cu indicarea cadrului cosmic, printr-o imagine memorabilă, de felul acesteia:

Ca un glob de aur luna strălucea

sau a unui decor, adeseori de ospăţ, în care voievodul eroic, între căpitani, îşi desfăşura elocinţa sublimă, poema nu întreţinea printre auditori numai cultul trecutului, prin ilustrarea vitejiei ancestrale, dar şi religia libertăţii, în numele căreia se înfăptuia epopeea condensată într-o bătălie. Bolintineanu e un propagandist al ideii de libertate, pe alte căi decât Bălcescu şi Hasdeu, dar cu scopuri convergente. Numai aşa se explică frecvenţa discursurilor, care servesc ca un fel de uvertură ideologică simfoniei bătăliilor. Locul comun al

virtuţilor, centrate pe axa pasiunii libertare, a electrizat generaţia de la 1848, care şi-a recunoscut în poezia lui crezul politic şi naţional. Stereotipia cadrului, a discursului şi a bătăliei, precum şi facilitatea tehnică au folosit în vremea lor, asigurând poeziilor popularitatea.

Talentul poetului nu şi-a găsit terenul propriu nici în elegie, deşi îşi datorase întâiul succes răsunător unei astfel de compuneri. Structura sa morală este aceea a unui senzual, în înţelesul larg al cuvântului, care comportă, privit sub unghiul viziunii poetice, captarea universului prin simţuri şi aptitudinea la încântări perpetue.

Într-un grad mai înalt decât Alecsandri, a cărui faimă de "veşnic tânăr şi ferice" l-a lăsat posterităţii ca exponentul prin excelenţă al optimismului, Bolintineanu e poetul desfătărilor vizuale, acustice şi tactile. Climatul firesc al alcătuirii sale morale e Orientul, cu natura luxuriantă şi cu langori erotice. În *Florile Bosforului* şi-a aflat adevărata expresie temperamentală, cântând priveliştea care i-a dat cele mai intense plăceri, şi femeile, cu o sensibilitate de poligam, niciodată blazat. Ca şi în *Bătăliile românilor*, se resimte lipsa de invenţie, în poemele orientale; poetul nu e un imaginativ, capabil să-şi înnoiască temele, nici un erudit, care să şi le găsească în texte nutritive; notele date la sfârşitul ciclului arată că-şi împrospăta subiectele după câte-i ajungeau la ureche despre moravurile de serai. Dar şi în afară de culegerile cu teme orientale, de-a lungul întregii sale literaturi în versuri, Bolintineanu îşi răsfaţă viziunile de voluptate, chemând şi gustând plăcerile, fără istovire:

Voi, tuleie aurite,
Ale soarelui ceresc!
Zori! cât sunteţi de iubite,
Când în umbră vă zăresc!
Când în noaptea ce se duce

Spargeţi umbre ce se-ngân,
Arătând ninsoarea dulce
Pe-al fecioarei tânăr sân!
Când aripile de flutur
Voi de rouă le zvântaţi
Şi la focu-vă se scutur
De-al lor lanţ ce fărâmaţi,
Când prin vise uşurele
Voi luciţi şi eu vă iau
Drept cosiţa dulcii mele,
Şi din nou la somn mă dau;
Câte ori, o, raze blânde!
Voi la rugă m-aţi găsit.
Lacrimi revărsând arzânde
Pentru cruda ce-am iubit!

(La Bălţat, Macedonele)

Citatul e exemplificator pentru susţinutul elan din această odeletă către zori, întrevăzute cu ochi somnoroşi şi cu sensibilitate erotică în care nota toropelii e mai sinceră decât lacrimile de rigoare (fragmentul e luat dintr-un dialog păstoresc).

Într-o producţie lirică abundentă, nu lipsesc accentele de suferinţă, fără de care nu s-ar recunoaşte romantismul, cu convenţiile sale, obligatorii măcar ocazional, indiferent de temperament. Când Bolintineanu încearcă să înstruneze coarda elegiacă, lamartiniană:

Iar eu ca frunza ce-ngălbeneşte
Din zi în noapte fruntea înclin,
Şi-al meu suflet rece, străin,
Nu mai adoară, nu mai doreşte!

(Cântec, IV)

ea apare oarecum străină de adevărata sa natură care se exprimă mai veridic în viziunea precedentă:

Valuri de roze, mărgăritare,
Râuri de aur şi de briliant,

Ziua revarsă fără-ncetare
Din cornu-i vesel de amarant;

Soarele dulce şi luminos
Întotdauna o să-ncălzească
Şi câmpul verde o să-nflorească
Şi o să fie cerul frumos.

Totuşi, suferinţa ipotetică e bine formulată, în spaima acelui moment, când sufletul "nu mai adoară, nu mai doreşte"; poetul erotic este bine surprins în natura sa dual㠄 de adorator, prevăzut cu senzualitate.

Problematica patetică nu duce la răspunsuri dezolate, chiar când cadrul şi tonul meditaţiei pregătesc în acest sens:

Colo sub o neagră stâncă
Geme râul spumător;
Pacea nopţii e adâncă,
Luna doarme pe un nor.
Şi-al meu suflet în tăcere
De-al său lut dezlănţuit,
Se întreabă cu durere
Viaţa ce i-a trebuit?
Cine eşti? ce-ţi pasă ţie?
Unde mergi? ce-ţi faci tu dor,
Frunzele în viljelie
Ştiu ce sunt şi unde zbor?
Crede, crede şi iubeşte!
Iată, frate-al tău ursit.
Şi când moartea te loveşte
Să poţi zice: "am trăit".
(Cine sunt, Macedonele)

Într-un moment de blazare politică, Bolintineanu se scutură de credinţele democratice şi liberale, ca să fiarbă în acelaşi cazan pe conducători şi poporul.

Nu-mi vorbiţi de-această lume,
Nici de domnii ce domnesc!

Osebirea este-n nume:
Deopotrivă preţuiesc.
Ca tirani să se mai vază,
Trebuie să fie sclavi;
Un tiran e chiar mirează (oglindă!)
Unui popol de mârşavi.
Când tiranul se precurmă,
Toţi se fac tirani măreţi!
Lumea este-o tristă turmă
Dată celor mai şireţi.

(Grija, Macedonele)

Corectivul tuturor grijilor e voluptatea:

Varsă, duclea mea frumoasă,
În paharu-mi vin de plai
Şi pe buza mea setoasă,
Sărutări născute-n rai!

(ibid.)

Din iubire, poetul preţuieşte mai mult plăcerile materiale; chiar şi arătările femeieşti din vis îl îndeamnă la voluptăţile clipei, drept corectiv împotriva morţii.

Toate astea-s pentru tine;
Bea acum, căci rândul vine!
Însă mâine să nu ceri
Să mai guşti tu noi plăceri.
Bea acum şi fii ferice!
Mâine moartea îţi va zice
C-un suspin amar şi greu:
"Astăzi este rândul meu".

(Visul, Macedonele)

Obsesia morţii e un motiv care adeseori străbate viziunile lui de lux şi voluptate:

Oh, mâini a ta ţărână de vânt se va răpi!
Căci moartea stă ascunsă sub floarea ta d-o zi.

Alături cu lumina e umbra care zace.
Alături cu o stâncă, prăpastia se face!
(Rabie, Florile Bosforului)

Latura caducă a poeziei acesteia e o anume edulcorare, specifică poetului şi recognoscibilă după frecvenţa epitetului *dulce*, care nu se sfieşte să se repete în spaţii limitate, cu deliberare artistică:

Ea zice, şi *dulci* lacrimi, de *dulce* fericire
În râuri argintoase pe faţa-i se înşir;
Cu părul-i şi cu vălu-i cusut cu flori de fir,
Ea şterge plânsu-i *dulce*, şi *dulce* răsfăţată,
Bărbatului ce plânsu-i răpeşte şi îmbată,
Surâde şi îi zice cu glasu-i îngeresc...
(Profira)

Cu totul caduce şi imputabile de discreditul nedrept ce s-a abătut asupra totalităţii operei lirice bolintiniene sunt diminutivele, în a căror variaţie îşi cheltuieşte poetul ingeniozitatea, ca să găsească asemenea specimene: albioară, albişoară, albuliţă; gurişoară, guriţă, gurică; lilică (de la lele); junică (de la june); biulbiuliţă (de la turc. *biulbiul*-privighetoare); norior (de la nor); smărăndel (de la smarand sau smaragd); brădior (de la brad); cerbuleţ; căsucioară (diminutiv la puterea a doua, de la căsuţă); cadânele ("harem cu cadânele", în care substantivul al doilea e nearticulat şi rimează cu caicele, alt diminutiv) etc. Ele fac însă parte integrantă din viziunea unui univers al voluptăţilor, în care graţia şi farmecul sunt atribute ale fragilităţii, a cărei expresie gingaşă cere cuvântul redus la scara diminutivă.

Poezia lui Bolintineanu s-ar surpa întreagă, dacă nu s-ar susţine pe simţul muzicalităţii, prin care întrece pe toţi contemporanii săi de dincoace şi dincolo de Milcov.

Versul elegiac merge câteodată de o nespusă puritate:

O inimă-ntristată! ce dor adânc te-ncinge!

Câte o elegie, cumulând plângerea pentru pierderea părinţilor şi iubitei, învederează frecventarea lui Lamartine:

De lacrimi înfocate, vai! genele-mi sunt pline
Şi mâna-mi acum rece pe harpă a-ngheţat;
Străină-mi este lumea d-acuma pentru mine,
Căci ce-am iubit în viaţă ca visul a-ncetat...
Tot ce-am iubit în lume a încetat din viaţă,
Şi iarba primăverii sub pasu-mi s-a uscat;
Al vieţii mele soare s-a stins colo în ceaţă
Şi anii mei de tineri în dor s-au întristat.

(XV)

Se pot izola numeroase versuri, de o rară valoare muzicală:

Şi murmura de cercuri ce trec pe unda mată...
De ce frumoasa-ţi frutne se-nclină întristată?

(La Luiza)

Cunoaşteşi voi fecioara cu gene de eben
Frumoasă ca lumina splendidului Eden?

(La d-la F. C.)

În aria albastră lumină luna plină
Şi-neacă lunca verde în valuri de lumină.
Pe armele ei dalbe se joacă flori de lună.

(Profira)

P-albu-i sân cădea uşoare
Plete lungi de abanos,
Astfel corbul pe ninsoare
Lasă aripile-n jos

(Cântece. Copilul)

Vântul suflă păru-i lung fluturător.

(*Visul lui Ştefan cel Mare*)

Ascultă plânsul dulce a celui ce-i eşti dragă,
O, floare din Clisura, o, vis desfătător!
Fă ca a ta zâmbire zâmbirea mea s-atragă.

(Lupta în pădure, Macedonele)

Când se scutură de şal,
Umerele ei oval
Luce ca o lună plină
Peste râul de cristal.

(La ospăţ, ibid.)

Armoniile eminesciene, din perioada maturităţii, sunt anticipate în mai multe rânduri:

Cu rotund-a-i albă mână
Înveleşte faţa sa,
Unde trandafiri-ngână
Cea mai drăgălaşă nea.

(Cântecul nunţii în Castoria, ibid.)

Fugi, trecătorule! pleacă-ţi cătările
A nu le strânge
Flacăra ochilor! căci înfruntările
Se spală cu sânge!

(Românele din Cavaia, ibid.)

Însă gândul meu se duce
Către tine ne-ncetat
Şi pe sânul tău cel dulce
Se dezmiardă legănat.

(La o păstoriţă necredulă, ibid.)

Cu *San-Marina* şi *Românele din Cavaia*, amândouă din ciclul *Macedonele*, Bolintineanu îşi vădeşte acelaşi talent în prezentarea procesiunilor lente, pline de măreţie, aşa cum în *Mihnea şi baba* şi *Peştera muştelor* atinge treapta cea mai înaltă a dinamismului epic.

În *Macedonele*, poetul aduce aceeaşi culoare orientală ca şi în *Florile Bosforului*:

Pe vârful unui munte văzut de la sarai
Se-nalţă printre umbre al lunii disc bălai
Ca un turban de aur, vărsând a sa lumină,
Pe unda încreţită d-a serii boare lină.

(Zioara, ibid.)

Rar încercată, satira nu-i prilejuieşte poetului decât o norocoasă prevestire a timbrului eminescian:

De vrei să-mi fii iubită, vin către ţărmul vieţii
În care tot e dulce ca visul tinereţii.
Şi acolo, o, dragă, atât te voi iubi,
Cât râul de plăcere în calea-i s-ar opri
Şi stelele în spaţiu ar fi tot voluptoase,
La ale gurii mele şoptiri armonioase.

Dar vai! a ta gândire pe când eu îţi vorbesc,
S-avântă după titluri ce visele-ţi răpesc,
Ş-amorul meu, o, dragă, tu vezi, s-avântă, zboară,
Râzând de bătrâneţea ce inima-ţi conjoară.

(La o damă română, 1851)

Bolintineanu ar fi reuşit mai bine în epistolă; singurul specimen închinat lui V. Alecsandri, când cu numirea sa ca director al Arhivelor Statului, în care-şi mustră prietenul de părăsirea Muzei, este în întregime admirabil; dacă ar fi continuat în acest gen, ar fi dat epistolei noastre un nivel poetic neatins de nimeni:

Decât să fii ministru, mai bine e să cânţi,
Un cântec ce exprimă o-naltă cugetare
Plăteşte-o lege nouă ce trece în uitare.
Ce-ţi pasă dacă unii într-alt fel se gândesc
În cercul de-ntuneric în care se găsesc.

Ia zborul tău în secoli cu muzele uşoare
Şi de ţărân-arhivei te şterge pe picioare...
Ia lira ta de aur, de roze semănată;
Ia-ţi fluierul d-ivoriu şi cântă înc-o dată:
Îmbată-ne de fumul suavei poezii,
Pe când ambiţioşii visează la domnii!
Nu este nici un bine a fi în lume mare:
Înaltul arbor cade l-a vîntului suflare;
În vârful naltei stânce ce-şi pierde fruntea-n nori,
Nu nasc mai niciodată suave mândre flori.

(Lui V. Alecsandri)

Prevăzut cu mai mult autocontrol, poetul atât de dotat muzical şi atât de simţitor la splendorile lumii şi ale peisajului, precedând prin aceste însuşiri pe Eminescu şi pe Macedonski, ar fi lăsat o operă durabilă, iar nu fragmentară; invidiosul G. Sion, în prefaţa ediţiei postume, greşea în afirmarea că politica ar fi cauza decadenţei sale poetice; facilitatea de totdeauna a lui Bolintineanu trebuie căutată nu în răsunetul inspiraţiilor sale, care l-a scutit de orice critică, în viaţă, ci în lipsa unei conştiinţe artistice.

Din proza lui Bolintineanu, vieţile romanţate şi dramele istorice sunt neglijabile. În *Călătorii*, limba e împestriţată cu franţuzisme: renseignement, betiză, punezii (păduchi), aplicare (străduinţă), fonderie, filatură, asiză, citernă, cază, tertră, abatere (descurajare), creaţie (creatură-femeie), pretresă, comitesă, consulesă, surfasă, buton (bubă), candelieră, buclieră (scut), odor (miros), mal (malul mării — mal de mer), seanţă, superioară (stareţă), sal (murdar), solemnelă, exchisă, surmontat, investit (îmbrăcat), a se pica (se piquer de), apariind (appareiller); unele nume proprii sunt transcrise din franţuzeşte, chiar şi cele biblice, ca Job, Iosue şi Abraham, sau nume de sărbători, ca Epifania, sau de popoare, Cozacii; decalcuri de clişee, ca "intrară în mare curiozitate", "ordinul purta ca" etc. Bolintineanu e un călător care se instruieşte la tot pasul şi ţine să-şi instruiască cititorii; descrierile lui sunt încărcate de erudiţie istorică şi arheologică; anecdotele, mai ales din domeniul erotic, sunt presărate în vederea destinderii; câte una, ca aceea cu regele "Candaule" şi Giges, e povestită de trei ori: o dată în *Călătorii pe Dunăre şi în Bulgaria*, altă dată în *Călătorii la Ierusalim*, iar a treia oară în *Călătorii în Asia Mică*. Lucru surprinzător! Descrierile priveliştilor sunt destul de rare şi tot atât de sumare. Cunoscătorii poetului liric sunt dezamăgiţi de puţina lui vibraţie în faţa peisajelor luminoase, a tonurilor vii şi variate,

ca aspectul Bosforului. În schimb, amatorul îşi arată sensibilitatea trează la toate varietăţile farmecelor feminine, amănunţite aşa fel ca să nu se piardă nici una:

"O femeie, cu o trâmbă de pânză pe cap, trecu pe lângă mine. Ea era mai mult decât frumoasă: încântătoare. Faţa albă şi uşor rumenită, gură mică, nasul grecesc, ochii negri tăiaţi în migdale, gene negre, lungi, dese, uşor încreţite, sprâncene negre cu graţie desenate, un păr des, subţire, negru, ieşit de sub pânză şi răsfrângându-se pe un gât grăscior şi în adevăr alb ca neaua, picioarele goale, mici, albe şi rumene, — apărerea acestei frumuseţi fuse de un minut, trecu repede, cu ochii plecaţi şi dispăru asemenea unei fantasme" (*Călătorii la Românii din Macedonia, Florina*).

Dintre cărţile de călătorie, cea mai însemnată este aceea despre românii macedoneni, în care a fost călăuzit de o adevărată pasiune etnografică, de compatriot (documentarea e însă uneori, cum s-a dovedit, livrescă). Patriotul are momente de elocvenţă în veştejirea clasei dominante: "Pretutindeni românii sunt nepăsători de misia neamului lor! Şi cu toate acestea, nu este, nu poate să fie nici viaţă, nici fericire, nici mărire pentru indivizi, dacă nu simt viaţă, fericire, mărire pentru naţia din care fac parte. Ridicaţi un templu din bucăţi din marmura cea mai strălucitoare, dar acest edificiu legaţi-l slab; edificiul se va surpa şi pietrele se vor ţărâna. A fost totdeauna greşeala popoarelor, de a se gândi mai mult la viaţa, fericirea, mărirea indivizilor decât a naţiunii. Idee străină, idee rătăcită! idee imorală! pe care a căutat să o plătească mai târziu cu un preţ amar; căderea naţiunii, căderea indivizilor!" Ca macedonean, Bolintineanu e frământat de gândul că un popor de un milion, aruncat între neamuri străine, "cată să aibă conştiinţa naţionalităţii sale" ca să nu se mistuie între ele; de aceea, redactează un memoriu către acelaşi Fuad-Paşa, pe care-l cunoscuse în 1848, la Bucureşti,

cerând, ca şi C. Negri şi alţii, care se îndreptaseră de mai multe ori către guvernul otoman, să se ia măsuri în favoarea românilor din "Macedonia, Tesalia, Epir, Iliria etc.". Filologul dă un mic vocabular macedo-român, urmat de câteva propoziţii uzuale, folosindu-se de gramatici şi alte lucrări erudite. În Macedonia, întâmpinase cu un compliment, în dialect aromân, pe fata care-i servise dulceaţă: — Ce ai, lea fată muşată, de pleci oclili lăi şi dulci?

Romanele lui Bolintineanu, *Manoil* (1855) şi *Elena* (1863), au meritul priorităţii într-un gen nemaiîncercat la noi. Cu Manoil îşi face loc întâia oară la noi tipologia eroului romantic, a cărui inimă este "un deşert amar" şi care, dezamăgit în prima iubire, se dedă viciilor, ca să ajungă un perfect cinic şi depravator. "Voi face din mătuşica o Normă şi din nepoată o Adalgiţă" e idealul acestui seducător fatal, convins că "maritagiul e bun pentru bacali şi pentru dascăli". Până la urmă, autorul îşi căsătoreşte eroul, care se cuminţeşte încât "ai zice că este o fată de cincisprezece ani, atât inima lui s-a curăţit, s-a nobilat, lângă femeia sa". Manoil are ideile lui Bolintineanu despre literatura şi societatea românească, pe atunci în clasa de sus, cosmopolizată: "Bătrânii noştri erau mai buni decât noi, mai români. Noi ne-am germanizat, franţuzit; ştim mai multe decât ei, dar nu mai suntem români! O! patria mea! amorul tău se va stinge până în sfârşit în inimile fiilor tăi?...". Manoil laudă pe Alecsandri, că "a reînviat muza poporală, care de secol zăcea uitată şi care era ameninţată a se pierde în gura ţiganilorr lăutari", duhul poetic al neamului nostru, "care a cântat aşa cum n-a mai cântat alt popor", apoi literatura lui G. Sion, C. Negruzzi şi Andrei Mureşanu; el are şi opinii estetice juste: "Poezia este invenţie; poetul ce are nenorocirea să nu ştie sau să nu gândească aceasta, nu mai scrie poezii; el poate fi istoric, romancier, jurnalist, afară de poet. A crea, a născoci este misia unui

poet…” Reîntors în ţară, cu tot imoralismul lui, Manoil e lăsat să exprime mai departe unele puncte de vedere ale autorului, ca izbitorul contrast dintre luxul saloanelor franţuzite şi mizeria câmpiei. “Bucureştii este ca un vas din acele cu aburi ce rătăcesc pe sălbatecele mări ale Africii, în mijlocul mizeriei celei mai cumplite, dar pe al căruia bord afli cele mai luxoase camere plăcute societăţii şi mai ales lucruri ce încântă simţurile şi spiritul”. Oraşul e criticat pentru luxul cel mare în echipaje, apartamente şi toalete, pentru conversaţia spirituală, dar cu idei comune, pentru limba “mai mult o franţuzească, umplută pe ici, pe colea cu vorbe româneşti”, pentru absenţa oricărei opere de artă, ca şi a bibliotecilor, afară de cele aparente (“numai desenate pe pereţi”). Simpatia pentru ţărani inspiră autorului un episod brutal: ca să-şi salveze tatăl îndatorat, o fată se lasă necinstită de boier.

Documentarul social e mai dezvoltat în *Elena*, unde se critică partidul antiunionist, mânat de interese egoiste. Autorul are intervenţii de acest fel: “Şi acum, talente, merite, virtuţi, onestitate, mergeţi şi vă ascundeţi cu ruşine! Lăsaţi să treacă stupiditatea, imoralitatea, purtate de bogăţie!”. Elena, personaj de o puritate angelică, predică virtutea absolută în căsătorie, cu gesturi teatrale. Îndrăgostitului care îşi declară sentimentele, îi arată copila ei, care doarme, şi anticipează asupra opiniei; dacă ea, mama, ar greşi, lumea va spune: “Este fiica unei femei fără principii”. Umanizată, ştie că va ceda, dar şi că va muri; împărtăşindu-şi iubirea, îşi cunoaşte predestinarea la moarte şi se mângâie cu gândul că moartea o va găsi pacificată prin căinţă. Într-adevăr, moare tuberculoasă, şi iubitul ei, după ce-şi împarte averea, se extrădează, ca să dispară în America. Şi Elena are opiniile sociale ale lui Bolintineanu: vorbeşte “de suferinţele acestei naţii”; ea apără regimul constituţional, învinuit de toate relele, cu observaţia că principiile constituţionale nici n-au fost puse

în practică. Alexandru Elescu, partenerul ei sentimental, vorbeşte cu însufleţire despre ţărani, înfierând neaplicarea acestor principii: "Este o ţară în lume, unde ţăranii sunt rău trataţi şi unde cei ce cată să-i protească trec de oameni revoluţionari, criminali şi aceasta e ţara românească, care se laudă cu o constituţie bazată pe principii de libertate, egalitate, umanitate! Şi românii (Bolintineanu se referă iarăşi la clasa dominantă!) se mai zic o naţie liberă! Şi Europa nu tremură faţă cu acest spectacol de barbarie! Românii pentru români sunt mai cruzi decât turcii, decât ruşii, decât austriacii! Iată nefericira acestei naţii!

— Ce naţie! (răspunde o "principesă"). Nu este naţie română!"

O altă cucoană mare, pentru care literatura naţională e bună numai pentru lacheii ei, se întreabă:

"— Ce pot să scrie nişte români?"

Bucureştii sunt priviţi cu răceală critică, întocmai ca Iaşii lui M. Kogălniceanu şi V. Alecsandri, dar cu mai puţină vervă.

Aceeaşi simpatie a lui Bolintineanu pentru cei umili se arată în dezaprobarea bătăii, aplicată ţăranilor de domnişori cu concursul administraţiei. "Convenţia a făcut pe români deopotrivă înaintea legii, dar ţăranii nu se bucură de principiile civilizatoare din Convenţie. Ei sunt încă priviţi ca o clasă de servi, bătaia există încă pentru dânşii".

Elementele epice sunt convenţionale, ca şi în *Manoil*. Personajele întrupează vicii sau virtuţi şi, odată cu ele, părerile sociale odioase sau plăcute autorului.

Remarcabilă, în amândouă romanele, e schiţarea unui sentiment nou, în cadrul psihologiei iubirii: *gelozia* (prin care bărbatul se chinuieşte torturând pe femeia iubită).

Izvorul apusean, pentru *Manoil*, e romanul personal, iar pentru *Elena*, poate *Le lys dans la vallée*. Ca şi Balac, Bolintineanu e un apărător al nucleului social care este familia.

Prin progresismul politic, precum şi prin interesul său faţă de ţărănime, se situează pe aceeaşi linie cu scriitorii moldoveni de la *Dacia literară, Propăşirea* şi *România literară*. Ideea dominantă a romancierului e aceea de naţionalitate, în numele căreia condamnă imitaţia superficială a străinătăţii, pe drept cuvânt imputată vechilor clase dominante.

Stilul e cursiv, cam vaporos şi convenţional în efuziunile sentimentale. În sectorul erotic, cu toate insuficienţele, Bolintineanu îi este superior lui Filimon.

N. FILIMON

N. Filimon (6 septembrie 1819 — 8 martie 1865), fiul preotului Mihai Filimon, tovarăş de petreceri cu Anton Pann, cântăreţ la biserica Enei, flautist în orchestra teatrului de operă italiană, econom la aceeaşi biserică, unde succede tatălui său, cronicar teatral şi îndeosebi muzical, călător în Germania meridională şi în Italia, secretar, apoi membru în Comisiunea documentară pentru strângerea antichităţilor româneşti, în sfârşit şef al secţiunii bunurilor la Arhivele Statului, este autorul câtorva cărţi, dintre care *Ciocoii vechi şi noi sau ce naşte din pisică şoareci mănâncă* (1863) îi rezervă un loc de frunte în literatura noastră. Scriitorul e neînzestrat; format la lectura proastelor romane franceze de aventuri, şi-a falsificat gustul, cultivând situaţiile şi clişeele verbale de melodramă. Observaţia moravurilor e pătrunzătoare, dar psihologia individuală e nulă. Filimon împarte omenirea, după tipologia romanelor terifiante şi a melodramelor, în fiinţe infernale şi în altele sublime, fără trepte şi nuanţe sufleteşti. Necunoscându-şi mijloacele, compune şi descrieri portretistice, cu predilecţie feminine, în care naivitatea bombastică aparţine aceluiaşi gen, de roman-foileton. Neapt pentru analiza psihologică, face

la tot pasul pe fizionomistul, surprinzând reflectarea stărilor morale în trăsăturile feţei; epitetele groase ţin de acelaşi domeniu, al literaturii proaste. Ca şi romancierii populari de acum o sută de ani, la citirea cărora şi-a descoperit vocaţia, Filimon e un moralist sumar, care sancţionează viciile şi răsplăteşte virtuţile, concepându-şi literatura ca operă de justiţiar. El crede în conştiinţă şi în justiţia imanentă; mustrările nu lasă pe ticăloşi să se bucure de roadele infamiilor, iar până la urmă dreptatea triumfă în folosul celor mai buni şi pentru pilduirea mişeilor. Toate aceste afirmaţii nu pot fi lăsate fără exemple. O mostră de scris, roman senzaţional: "...amanţii noştri dispărură prin întunecoasele coridoare ce duceau la sanctuarul amorului" (*Nenorocirile unui slujnicar*, 1861). Din aceeaşi nuvelă, preţuită de un estetician pretenţios, ca M. Dragomirescu, un portret feminin, precedat de un savuros "considerent" de roman popular: "Deşi soarta o pusese pe cea mai mizerabilă treaptă a societăţii, natura însă o dotase cu o frumuseţe rară şi cu un suflet plin de bunătate. Ea era înaltă ca un grenadir, şi delicată ca un silf; pieliţa feţei sale rivaliza cu cel mai perfect alb, iar ochii ei cei mai negri decât murele, armaţi de nişte gene şi sprâncene ce ar fi pornit invidia unei circasiene, făcea dintr-însa o fiinţă adorabilă" (aceasta e Resi, slujnica unguroaică, prietena trădată de slujnicarul Mitică Râmătorian). Iată şi psihologia excepţională a poliţiştilor, personaje odioase în romanele de senzaţie: "(spionii politici) tradă pe oamenii cei într-adevăr onorabili, şi cu toate acestea pe faţa lor nu se vede mustrarea conştiinţei ce oroarea trădării imprimă pe fizionomia celui mai de rând mişel".

Încercările aforistice sunt de acelaşi efect detestabil:

"Natura a făcut din inima femeii o carte scrisă cu litere cabalistice" etc.; "...natura a pus amorul în inima fiecărui om"; "...această pasiune (amorul) este teribilă; este întocmai ca un vulcan..."; "focul cel sacru al libertăţii... purifică pe naţiuni de lepra sclaviei"; "... luxul este cel mai teribil agent al

corupţiunii"; "orele nopţii sunt foarte lungi pentru cei ce nu au somn şi mai cu seamă pentru aceia a cărora conştiinţă este pătată de crimă" (toate exemplele din *Ciocoii vechi şi noi*).

Momentele paroxistice sunt şi cele mai melodramatice. Iată ce se petrece după ce Dinu Păturică, în înţelegere cu omul său de paie, Costea Chiorul, bogasierul, şi Kera Duduca, afundă pe marele postelnic Andronache Tuzluc în datorii, ruinându-l complet: "În momentul când se termină această infernală tâlhărie, un geamăt răguşit se auzi în cameră. Nimeni nu băgă de seamă, afară de Duduca, care deveni palidă ca un cadavru. Acel geamăt ce seămăna cu urletul de bucurie al demonilor când fac să cadă un sfânt în laţurile lor era expresiunea infernalei bucurii a lui Păturică, care, prin stratagema de acum a Duduchii, devenea stăpân pe tot ce-i mai rămăsese bietului fanariot".

Roman de urziri tenebroase şi de infernale maşinaţiuni, *Ciocoii vechi şi noi* nu are nici o valoare estetică, dar documentarul social îl reabilitează, iar pespectiva istorică îi ridică demnitatea la aceea a unei opere capitale, în sensul unei cărţi cap de serie, din care se trag toate romanele de tip social, ce-şi nutresc substanţa din ascensiunile ariviştilor şi prăbuşirile claselor vechi. Numai astfel lucrarea îşi justifică reputaţia. Dinu Păturică e prototipul parvenitului în literatura noastră epică, atât de bogată în variante ale aceluiaşi tip. Cartea se mai susţine prin "culoare locală", adică prin ambianţa epocii lui Caragea şi a începuturilor noii domniii pământene, reconstituită cu un viu simţ arheologic; descrierile de costume, de alaiuri, de petreceri sunt excepţionale; straturile lexicale, turceşti şi neogreceşti, ale limbajului de epocă împrumută cărţii o valoare filologică, la care n-ar putea aspira, prin stilul altminteri compus din cele mai regretabile clişee. Aşadar, prin documentarul lingvistic, dublând pe cel social, *Ciocoii vechi şi noi* îşi realizează un destin norocos, favorizat şi de faptul priorităţii cronologice.

Pe cât e de real tipul lui Dinu Păturică, pe atât de fals ni se pare acel Mitică Râmătorian, slujnicar în înţelesul de amant în medii ancilare şi în care s-a văzut un prototip al lui Rică Venturiano; categoria e însă plăsmuită arbitrar, anume a trântorului de cafenea şi a berbantului de "mansarde", întreţinut de slujnice. De rândul acesta, Filimon, bun cunoscător al vieţii boeme, din care a făcut măcar cândva parte, n-a mai căzut peste un aspect social interesant, care să scuze sărăcia mijloacelor psihologice şi expresive. Singurul lucru valabil din povestire e oportunismul rentabil al "slujnicarului", schiţat în concluzie; povestea pedepsirii lui de către Resi şi noul ei amant, cu concursul poliţiei, prin implicarea gratuită într-un complot, e fastidioasă.

Celelalte nuvele, *Mateo Cipriani* şi *Friderich Staaps sau Atentatorul contra lui Napoleon I*, slabe în sectorul anecdotei erotice, dezvăluie simpatiile autorului pentru ideile liberale ale veacului.

N. Filimon şi-a mai însemnat un loc cultural, ca primul cronicar muzicial de la noi. Prevăzut cu o experienţă solidă de meloman şi cu suficientă informaţie, a făcut dări de seamă destul de strânse, în care observaţiile tehnice denotă pe cunoscător.

Orizontul criticului muzical e însă strâmt. Filimon preferă pe autorii italieni, Rossini, Bellini şi Donizetti, prin prisma emoţiei directe: superstiţia geniului natural şi a determinismului cosmic îl face să creadă că spontaneitatea inspiraţiei şi dulceaţa climei mediteraniene conferă compozitorilor italieni superioritatea artistică asupra celor germani, cărora nu le recunoaşte decât "pacienţa colosală" în inventarea armoniilor. Criticul muzical, destul de învăţat, are vagi criterii sentimentale, de auditor simplu, care cere muzicii să "mişte sufletul" şi "să facă inima să-i bată". Ca şi la romancier, constatăm la criticul muzical o mentalitate populară şi un jos nivel artistic. Ascultând la München *Lohengrin*, nu a

putut afla "nici o nuanţă care să-i excite cel puţin curiozitatea". În noile "efecte căutate" de Wagner, prin sinteza artelor, Filimon nu găseşte "decât defecte şi neant". În loc să se străduiască a înţelege, criticul se miră că Wagner n-a "văzut cum vede toată lumea că muzica se compune din sunete" şi propune lecţia simţului comun, adică separaţia tradiţională a artelor. Compozitorului utopist, cum îl numeşte, după exemplul presei muzicale conservatoare, îi preferă scrierile teoretice (*Escursiuni în Germania meridională*, cap. XXVII, 1860).

Turistul e isteţ şi glumeţ, pus pe haz şi pe anecdote, dar incapabil să intuiască, în felul lui I. Codru Drăguşanu, psihologia popoarelor. Pe alocuri stilul, mai acceptabil decât în *Ciocoii* şi în *Slujnicarii*, reaminteşte lecturile proaste ale povestitorului (Milano, "acel locaş al plăcerilor, în care turistul poate să locuiască mai mult timp fără să-l apuce urâtul cu ghearele sale cele de gheaţă").

Cu toate limitele şi lipsurile lui, Filimon rămâne, de bine de rău, primul nostru romancier, descoperitor al temei noastre fundamentale de evoluţie socială.

Romancierul era un autodidact; învăţase buchile la şcoala dascălului Chiru de la biserica Enei şi căpătase ca slujitor cunoştinţe de greacă în casa marelui logofăt Scarlat Bărcănescu, care-l răsplăti mai târziu, numindu-l îngrijitor la biserica Enei.

AL. I. ODOBESCU

Alexandru Odobescu, născut în Bucureşti la 23 iunie 1834, este fiul colonelului Ion Odobescu; mama era fiica doctorului Caracaş; ea pare a-i fi transmis simpatia pentru revoluţia de la 1848, în timpul căreia tatăl avu o atitudine schimbătoare: ca membru în guvernul revoluţionar, şi-a arestat colegii, încercând înăbuşirea mişcării printr-un act neleal.

Alexandru îşi începe studiile la Sfântul Sava şi le încheie la Paris, unde îşi ia bacalaureatul în litere, în 1853. "În acel centru de libere lumini", Odobescu se încadrează în rândurile tineretului cu sentimente generoase, "mai întărâtate prin crunta înfrângere ce au încercat aspiraţiunile... româneşti în toamna anului 1848". Tinerii veniţi pentru studii simţeau "un fel de însemnătate patriotică", în expatrierea lor "volnică". Constituindu-se alături de G. Creţianu şi alţii în societatea *Junimea română*, spre "a se aduna o dată pe săptămână" la fiecare dintr-înşii, unde se discutau "chestiuni de ştiinţă, îndreptate totdeauna către ţara noastră", Odobescu publică un articol despre *Muncitorul român*, în favoarea ţăranilor (*Junimea română*, 1 mai 1851). De altfel tânărul e sub covârşitoarea influenţă a lui Bălcescu, obiectul admiraţiei şi respectului său, din copilărie oarecum, după propria mărturie de mai târziu. Din lectura *Magazinului istoric* şi poate din contactul personal cu directorul ei, care colaborează la *Junimea română*, Odobescu primeşte pasiunea pentru studiile istorice, orientarea interesului către etnografie şi atitudinea patriotică, în care va stărui, cu tot estetismul său arheologic. Din acei ani de studiu, dar şi de exaltare patriotică, datează *Odă României* (Paris, 1852), publicată după întoarcrea în ţară, în *România literară* (1855); este o compoziţie mai mult decât corectă, căreia nu-i lipsesc avântul şi oarecare elocvenţă, în spiritul lui Cârlova şi Gr. Alexandrescu, dar cu instrumentul perfecţionat de Alecsandri; nevolnicia prezentului e confruntată cu vrednicia din trecut, urmând apoi invocarea cântăreţului redeşteptării şi al unui viitor de glorie; substratul ideologic e liberal; o strofă vesteşte pe amatorul peisajelor:

> Dar ţara-i tot aceea, frumoasă, roditoare;
> Tot limpede e cerul, câmpia zâmbitoare,
> Şi munţii cu pâraie, cu piscuri, cu zăpezi;
> Şi nopţile de vară sunt tot încântătoare.

Cu faţa argintie, tu, lună! scânteiezi
Şi prin desiş, în crânguri, ca flăcări văpăiezi!

O altă poezie, *Întoarcerea în ţară pe Dunăre* (septembrie 1855, în *România literară* din acelaşi an), exprimă acelaşi sentiment, cu regretul poetului ocazional că-i lipseşte "un glas tare, sunător", ca să cânte viitorul falnic al României, sau "versuri pline de dulceţi", ca să-i laude frumuseţile; bucuria revederii izgoneşte gândurile sociale întunecate, rechemând anii juneţii, amintirea moşiei părinteşti din Bărăgan şi a stelei favorite, de care lega visul fericirii personale şi urări patriotice. Dacă ar fi continuat să scrie în versuri, Odobescu ar fi dat poate o poezie de senine inspiraţii, după modelul lui Alecsandri.

În ţară, Odobescu ocupă vremelnic diferite slujbe, în administraţie şi în magistratură; totodată mai publică, în *România literară*, un studiu despre *Satira latină*, cu solide cunoştinţe clasiciste, strânse în vederea bacalaureatului, dacă ţinem seama de însemnarea localităţii şi de milesim (Paris, 1853). Din primii ani de activitate în ţară, datează cele două nuvele istorice, prezentate ca nişte *Scene istorice din cronicile româneşti*, scrise după modelul lui *Alexandru Lăpuşneanul*; scriitorul se străduieşte în direcţia culorii locale, păstrând limbajul arhaic şi încercând să reconstituie ambianţa istorică, cu o curiozitate de arheolog, care subestimează "asemenea scrieri uşoare"; cu această structură de scientist, autorul nu se sfieşte să-şi recunoască limitele, înfăţişându-se în scurta prefaţă din care am citat mai sus ca un scriitor lipsit de talent, dar şi de pretenţii; până şi estetice. *Mihnea vodă cel Rău* (1857) şi *Doamna Chiajna* (1860) se resimt nu de lipsa talentului literar, ci de aceea a invenţiei epice propriu-zise nulă în prima nuvelă sau convenţional romantică în cealaltă; decupajul scenelor e însă conştiincios, iar cadrul istoric e viguros reconstituit, îndeosebi prin descrierea alaiurilor, a vânătorilor şi a costumelor; talentul descriptiv asigură durata acestor bucăţi,

superioare încercărilor contemporane ale lui Asachi şi Bolintineanu; scrupulul arheologic suprimă orice tendinţă socială, obiectivând viziunea. Vocaţia se desemnează însă, limpede, în direcţia cercetărilor arheologice, care ar fi început încă din vremea studiilor universtiare, la Paris. În 1872, în conferinţa despre *Artele din România în periodul preisotric*, Odobescu afirmă că şi-a făcut o experienţă arheologică "în timp de 20 de ani aproape". *Revista română pentru ştiinţe, litere şi arte* (1861—1863) e primul nostru periodic de factură occidentală, prin măreţia formatului, luxul reproducerilor grafice şi specializarea ştiinţifică; în acest organ se manifestă competenţa lui Odobescu în direcţii variate ale domeniului arheologic. Cu prilejul unor însărcinări oficiale, vizitează mănăstirile din Vâlcea, de unde strânge manuscrise şi cărţi vechi, printre care *Psaltirea lui Coresi*, a cărei importanţă lingvistică o relevă; autorităţile îl consultă cu ocazia expoziţiei universale din Londra (1861) şi apoi de fiecare prilej similar.

Filologul e admirator al poeziei populare, "în veci imperfectă în privinţa prozodiei, care deodată cu dânsa s-a născut, mai adesea semănată cu simplităţi copilăreşti, cu noţiuni greşite, ba uneori şi monstruoase, dar plină de verdeaţă şi de putere, de un parfum de junie ce învie şi întăreşte sufletele"; în studiul comparativ al folclorului, vede implicaţii politice, de înfrăţire a popoarelor, şi, ca un ecou al unei idei scumpe lui Bălcescu, precizează în acest fel: "ar fi de dorit ca o generoasă impulsiune să înfrăţească în viitor acele naţiuni ce sunt, credem, menite a forma în Europa răsăriteană un stat federal creştin...". În acel moment (*Cântecele poporane în raport cu ţara, istoria şi datinile românilor*, 1861) îşi propune programul, rămas neexecutat, de a colinda ţările vecine, în scopul cercetărilor comparatiste. Insuficient pregătit lingvistic, Odobescu e totuşi primul interpret original al folclorului

nostru, cu raporturi subtile la credinţele şi tradiţiile romane; studiul său despre *Mioriţa*, din 1861 (*Răsunete ale Pindului în Carpaţi*), inaugurează cu competenţă un şir nesfârşit de interpretări; etimologiile la *laie* şi *ortoman* sunt eronate, iar la *bulucae* (în loc de *bucălae*, datorită greşelii de tipar din ediţia întâi), simplistă. Democratul liberal prinde prilejul nou ca să repete credinţa sa, după care poezia populară ar fi lanţul nesfărâmat al frăţiei dintre popoare. De altfel, şi literatura cultă are pentru el menirea de a exprima aspiraţiile societăţii, iar geniul, de a fi exponentul, luminătorul şi animatorul semenilor săi, agent activ al progresului. Pentru el, ca şi la romantici, scriitorul e un "conducător moral al omenirii". Întrebuinţând o expresie familiară lui Bălcescu, Odobescu consideră că înzestrările scriitoriceşti sunt "misiuni încredinţate de providenţă". Văcăreştii sunt lăudaţi pentru că "inspiraţiunile lor sunt mai totdeauna curat naţionale" şi populare: "Muza lor spicuia pe câmpiile ţării, şi limba română, în copilăreasca ei frăgezime, le vărsa în veci cu îmbelşugare comorile graţiilor sale".

Într-un reportaj superior, care nu-şi interzice libertatea de apreciere asupra lucrărilor congresului Asociaţiei transilvane din iunie 1862, la Braşov, Odobescu protestează contra ortografiei latiniste adoptate şi contestă ardelenilor dreptul de a o impune întregii românimi. Cu un an înainte, emisese în chestiuni de filologie o seamă de observaţii curajoase şi valabile, împotriva provincialismelor, pentru o limbă literară comună, în vederea căreia preconiza contopirea sau controlul tuturor idiomelor locale şi a tuturor sistemelor filologice individuale, precum şi schimbul neîncetat de produceri între scriitorii din deosebitele privincii româneşti, prin care s-ar dobândi "un simţimânt neted şi adânc de naţionalitatea noastră". Înainte de constituirea *Junimii*, condamnă limba artificială, în sensul latinist, a publiciştilor de peste munţi şi din

Banat, cu totul neînţeleşi de publicul din Principatele-Unite, precum şi reciproca, dincoace de munţi, prin "imitaţiunea puţin raţională a limbilor neo-latine moderne". Ca un corectiv, Odobescu recomandă "o cale medie", şi anume "calea studiului istoric al limbii, cercetarea amănunţită a feluritelor faze prin care graiul poporului român a trecut, ca să devină, din idioma rustică a colonilor romani din Dacia, limba de azi a românilor aşezaţi la poalele Carpaţilor, pe malurile Dunării şi prin văile Pindului". Pentru acest considerent, stimează dintre lingviştii ardeleni pe Timotei Cipariu (Ţipar), pentru meritul de a fi stăruit că limba noastră nu derivă direct din latina clasică, propusă de latinişti în consecinţă ca model, ci din latina vuglară; un alt ardelean cu care intră în relaţii strânse, dar căruia nu se sfieşte să-i ţină, epistolar, un limbaj de mare franchete, este Bariţ, directorul *Foii pentru minte, inimă şi literatură*, om de bun simţ, cu vechi şi strânse legături cu scriitorii din ambele Principate. Scriitor purist el însuşi, dacă înţelegem prin purism năzuinţa către un lexic artistic, ferit de barbarisme, autorul nuvelelor istorice e în stăpânirea unor criterii foarte juste, cu privire la tendinţa, pe atunci generală, de a "curăţa" limba, într-un sens sau într-altul. "Să nu voim dar a croi limba noastră pe tipare neasemuite, să nu căutăm a o asimila în zadar la regulile de dezvoltare ale lor, ci mai bine să studiem cu atenţiune cum s-a strecurat elementul modificator la noi, şi când voim a ne curăţi limba de străinisme, să ne ferim întotdeauna de a ataca principiile ei constitutive. Scalpelul ce voieşte a purifica limba nu trebuie să pătrunză mai adânc decât unde este adevărata rană (*Psaltirea tradusă româneşte de Diaconul Coresi*, 1861)".

Mai târziu (1872), ca membru al Societăţii Academice, Odobescu va duce o luptă energic susţinută împotriva *Dicţionarului academic al limbii române*, încredinţat latiniştilor aberanţi, Laurian şi Massim, încercând zadarnic să obţină

măcar continuarea acelei lucrări pe cont propriu, scoasă de sub egida supremului for. Variind în mijloacele sale combative, redactase şi acea umoristică listă de bucate, în "latinească de cuine" (du latin de cuisine), cunoscută sub numele *Prandiulu academic* (din 15 septembrie 1871).

În raportul prezentat pentru "Reviziunea dicţionarului Academiei" (1877), se conduce de principiile uzului şi de logica firească a limbii, pentru a remedia neajunsurile sistemului artificial.

Opera sa literară cea mai însemnată, din anii conducerii *Revistei române*, este acea savuroasă "promenade archéologique", cu numele *Câteva ore la Snagov*. Unic cunoscător al disciplinei arheologice, la noi, însărcinat cu misiunea inventarierii odoarelor bisericeşti, lăsate în părăsire, Odobescu prezintă publicului rezultatele competentelor sale cercetări, în cadrul unui memorial de călătorie, compus pe modul digresiv, menit să instruiască şi să delecteze totodată. Savantul şi sfătosul povestitor îşi mărturiseşte alcătuirea sufletească de "călător cu gusturi neţărmurite..., setos de a cunoaşte ţara cu tăinuitele-i comori"; "colinda sa iscoditoare" e stimulată de o adevărată pasiune turistică; într-o vreme când ţara nu dispunea de mijloace feroviare, drumeţul fără grabă, răsturnat într-o brişcă, poruncea vizitiului să nu urmeze linia monotonă a şoselei, "acea coardă nemlăduită şi dizgraţioasă, întinsă fără gust pe d-asupra capricioasei naturi", ci să o ia de-a dreptul prin "drumurile lui Dumnezeu", acoperite cu "un covor de iarbă fragedă şi măruntă".

Înaintea lui Hogaş, Odobescu e cel dintâi turist în sensul modern, căruia îi place să se înfăţişeze cu un "instinct de barbar", prin pasiunea sa regresivă către natură; cititorul avizat recunoaşte într-însul însă structura de citadin rafinat, în căutare de plăceri genuine, prevăzut şi cu un umor cărturăresc, bogat în referinţe şi uimiri simulate; drumeţul

nu e un adversar al drumurilor de fier, în spirit preeminescian, de partizan al unei civilizaţii patriarhale, ci numai ca turist frondează proiectele feroviare ale momentului, cu spirituala mărturie că nu urmăreşte zădărnicirea lor. Îi place numai, în slobode plimbări, să contemple felurimea priveliştilor naturale, cu toată scara nuanţelor viride, cu "atmosferă de balsame răcoroase" şi cu "şoapta frunzelor, uşor clătinate de o lină adiere", îngânată "cu susurul greierilor ascunşi în frunziş". Înaintea lui Odobescu, alţi scriitori români au descoperit măreţia sau dulceaţa unor peisaje, dar nici unul n-a simţit ca dânsul cu toate simţurile, asociind senzaţiile vizuale cu cele olfactive şi auditive. Cu un rafinament de faun modern, educat artistic, descrie întâlnirea cu o brişcă, încărcată cu tinere arendăşoaice, în malakoave, mătăsuri şi volane; sfiala lor, tradusă într-un joc viclean de-a v-aţi ascunselea, şi cursa de întrecere, din iniţiativa înţeleptului său surugiu, precum şi costumaţia sărbătorească a fetelor, prilejuiesc talentatului scriitor zugrăvirea unei adevărate gravuri galante, în stilul secolului al XVIII-lea, demnă de meşterul îmbarcării către Cythera (o altă asemenea gravură, mai grăbit schiţată, despre seraiul lui Ienăchiţă Văcărescu se găseşte în studiul amintit). Plimbarea cu trăsura nu e însă pentru Odobescu o curată destindere, deoarece gândul său e urmărit mereu de asociaţii savante, care nu-i îngăduie odihna comodă; beletristul ca şi clasicistul e solicitat de amintiri livreşti, care compensează într-un fel neavuţia invenţiei; şi când este ca să se intereseze de vestigiile arheologice, specialistul adoptă linia frântă a relatării, alternând notaţiile epigrafice cu erudiţia istorică şi cu preferinţele subiective, schimbând tonul şi stilul cu sentimentul dublei personalităţi, de savant şi de artist. Arheologul, mândru de iuţeala descifrărilor sale paleografice, înseamnă cu zâmbet de prefăcută modestie "mirarea fenomenală" a călugărilor, vrednici necărturari,

care-l califică drept "cărturar de primejdie". Odobescu e însă totdeauna conştient de prudenţa pe care o impune adevăratului om de ştiinţă stadiul evolutiv al disciplinei respective, în climatul nostru cultural; ca urmare, nu tinde să sperie pe cititor prin erudiţie, ci numai să-i deştepte interesul pentru studiul istoriei naţionale. Ca şi Grigore Alexandrescu — şi mai târziu Eminescu —, afirmă preferinţa sa pentru Matei Basarab, voievodul înţelept, viteaz, diplomat, protector al bisericii şi al tiparului; elogiul e integral, cu o notă de entuziasm în care se resimte tinereţea, cu generoasele ei nereţineri; e, în această slăvire însufleţită, o notă de independenţă faţă de N. Bălcescu, a cărui *Istorie a românilor sub Mihai-vodă Viteazul* începuse a o publica în *Revista română*, ca să ducă la desăvârşire lucrarea, abia în 1878. Maestrul e însă amintit mai departe când vine vorba de postelnicul Constantin Cantacuzino, a cărui biografie fusese schiţată, în 1845, de "nepieritorul nostru istoric", cu "acel stil cumpănit, învietor şi colorat ce caracterizează pana sa măiestreaţă..." După acest elogiu fără rezerve, urmează o convenţională laudă a lui D. Bolintineanu ("stilul elegant al unuia din cei mai amabili poeţi ai noştri"), preludiu calculat pentru strânsele obiecţii aduse călcărilor adevărului istoric, în romanţarea aceleiaşi vieţi. Din aceste întâmpinări culegem lumini preţioase asupra propriei metode a nuvelistului istoric, reductibilă la formula: respectul "culorii locale". Arheologul în misiune de conservator al patrimoniilor artistice bisericeşti are o izbucnire scurtă, dar cu ton de răfuială personală, împotriva unui părinte Teodosie, spoliator de odoare. Conştient de efectul rezultat din constraste, Odobescu rosteşte elogiul arheologiei, "acea nobilă patimă a anticarului" etc., ca s-o urmeze cu neuitatul epilog al reţetei culinare, pentru gătirea plăticii, menită să astâmpere foamea enormă, aţâţată de "nobila patimă". Astfel frumosul memorial snagovean nu se sfieşte să

dea în vileag o altă notă caracterizantă a temperamentului odobescian, de epicureu răsfăţat.

Pasiunea sa arheologică e însă dominantă; ajuns ministru al Cultelor şi Instrucţiunii Publice şi interimar al Afacerilor Externe, din mai până în octombrie 1863, se străduieşte să ferească mănăstirile închinate de un regim legal care le-ar pune în inferioritate faţă de celelalte şi, nereuşind, compune o scriere în limba franceză, semnată l'Archimandrite Agathon ot Ménédec; e semnalul despărţirii lui de politica radicală a tinereţii, când preconiza împroprietărirea ţăranilor; această evoluţie nu implică însă lepădarea de credinţele generaţiei sale, de la 1851, pe care şi le revendică cu răspicată sinceritate, în 1887, respingând condamnarea ideilor liberale franceze şi a celor umanitare şi manifestându-şi convingerea în fericita lor influenţă naţională (nu surprinde violenta stigmatizare a regimului brătienist, instaurat de unsprezece ani şi abătut de la idealismul generaţiei trecute).

În cadrul preocupărilor noastre, nu interesează întinderea şi adâncimea ştiinţei de specialitate, deţinută de Odobescu, înainte de formarea unei proprii şcoli arheologice; meritele lui de precursor cată a fi desluşite de alţii, ca şi limitele competenţei sale, uşor verificabilă în cuprinsul cursului cu care-l însărcinase Titu Maiorescu în 1874 şi pe care l-a publicat sub titlul *Istoria Arheologiei* (1877). E interesantă însă suprinderea modului beletristic al acestui curs, cu texte clasice în traducere proprie acurată, cu largi excursuri biografice, cu referinţe bibliografice numeroase şi mai ales într-un stil îngrijit, cu căutarea efectelor literare.

Capodopera convenită a lui Odobescu, *Pseudokinegeticos* (1874), e şi o operă convenţională, în care interferenţa literaturii şi a arheologiei e mai strict calculată decât oriunde, o lucrare de strădanie strălucită, dar prea stăruitor prezentă, la tot pasul. În descrierea Bărăganului, autorul a dat cea mai

largă extensiune calităţilor sale descriptive, aşa cum, în tot atât de faimoasa poveste a Bisoceanului, a realizat cea mai reuşită pastişă cultă a basmului poporan. Oricât s-ar susţine bucata cu Bărăganul, i se pot prefera, în genul descriptiv, acele câteva portrete şi zugrăviri de costume, risipite în opera lui, în care a adus o siguranţă de contur şi o bogăţie lexicală de pictor şi de filolog, derivaţi din arheologie. *Pseudokinegeticos* e o admirabilă operă, nefiresc meşteşugită, deşi autorul a năzuit către stilul natural; Tudor Vianu are perfectă dreptate când îi subliniază acea "convenţie stilistică academizantă"; acelaşi a ieşit din generalizările necaracterizante ale analizatorilor stilului odobescian, punând în lumină "simţul său muzical care stă la originea largilor cadenţe în care şi-a scris paginile cele mai bune", armonia lentă a perioadei lui, bogăţia ei arborescentă, comparaţia nobilă şi aluzia savantă, de provenienţă clasică, nuanţele cu umor, accentele sentimentale stilizate popular, care nu întrec nivelul convenţiei, descrierile de costume şi datini care pleacă mai mult de la cunoştinţe decât de la impresii etc. Cu *Pseudokinegeticos*, se anexează literaturii noastre un domeniu de cultură, anume artele palstice, privite nu atât în mijloacele tehnice, cât în anecdotica lor, accesibilă publicului, precum şi în gesturi şi atitudini, în interpretarea cărora se resimte gustul clasic şi academic al autorului. Umorul lui Odobescu e cărturăresc şi condescendent, dar încearcă nivelul vaselor comunicante printr-un purism lexical şi o sfătoşie artificială, realizată stilistic.

N-ar fi nimic mai nedrept decât de a acuza o asemenea artă de nesinceritate. Aristocrat în gusturi şi în stilul său de viaţă, Odobescu a primit de la Bălcescu, printre altele, preţuirea poeziei populare, care a mers la exagerarea, cristalizată în formula presămănătoristă: "imaginaţiunea în veci fecundă a unicului şi marelui nostru artist, a poporului

român". Formula, oricât ar surprinde, este a lui Odobescu însuşi. Mistica poporanistă se nuanţează patriotic, cu o "îngrijită gelozie patriotică", prin care se încearcă măgulirea acelui "instinct artistic propriu poporului român şi mai dezvoltat la dânsul decât la cea mai mare parte din naţiunile culte moderne". Problema e pusă însă greşit. Într-adevăr, excelenţa literaturii populare a unei ţări cu prea proaspătă cultură se judecă relativ la alte ţări în aceeaşi situaţie; literatura noastră populară nu poate fi folositor şi concludent comparată decât cu producţiile similare din ţările vecine, deşteptate sincronic; a asemui însă literatura noastră populară cu acelea ale naţiunilor moderne culte e un procedeu necorect ca şi în aritmeticile elementare, operaţiile între obiectele de alt fel, contraindicate. Într-adevăr, folclorul popoarelor culte, studiat în secolul trecut, după descoperirea lui Herder şi a şcolii germane, nu mai poate duce la rezultate satisfăcătoare, deoarece clasele populare respective şi-au pierdut caracterul genuin, prin atingerea lor cu celelalte clase sociale; o "chanson" sau un "lied" popular, din secolul al XIX-lea, au mai puţină prospeţime decât o doină, culeasă din gura unui cioban de la noi, neştiutor de carte şi mai ales peirdut într-o văgăună de munte; baladele din Balcani sunt mai autentic poporane decât cele din Apus, stilizate, încă din Evul Mediu, de cântăreţi trecuţi pe la Curte, subtili cărturari.

Odobescu vine după Alecsandri şi cu mai multă autoritate decât acesta preconizează o artă etnografică şi arheologică, punând temeliile celor "doi articoli de credinţă ai esteticii româneşti", pentru o perioadă de treizeci de ani (*Artele din România în periodul preistoric*). Estetica sămănătoristă nu are altă origine decât conferinţa mai sus citată, rostită la Ateneul Român, la 17 decembrie 1872.

Într-o serie de recomandări, cere studiul rămăşiţelor oricât de mărunte ale producţiunii artistice din trecut, spre a face

dintr-însele "sorgintea unei arte măreţe", contemplarea naturii variate a tărâmului românesc, reproducerea formelor plastice şi a coloritului armonios, prezentate de popor "în tipurile, în pozele, în portul şi în uneltele lui", culegerea impresiilor "din tot ce poartă, sub o formă estetică, o înfăţişare adevărat omenească". Sensibilitatea sa estetică, orientată patriotic, condamnă "simţământul estetic" care ar fi "un ce fără patrie... un ce în felul politicii comunarde şi umanitare a adepţilor Internaţionalei", asupra căreia Odobescu, după cum se vede, nu era bine orientat. Clasicistul uită caracterul universal al artei, preconizat de clasici, atribuind o origine politică acestei concepţii, căreia îi opune conceptul artei naţionale: "...aş dori să găsesc accente convingătoare, ca să le dovedesc că nici o artă nu poate să prezinte mai multă ademenire ochilor româneşti, că nici o producţiune estetică nu va face să bată mai cu mândrie inima românului, decât acelea care se vor inspira din nenorocitele instincte ale poporului, din cele mai glorioase tradiţiuni străbuneşti". Idealurilor estetice convenţionale — prin aceasta Odobescu înţelege principiile şcolilor literare — le opune ca mai eficace şi superior "instinctul firesc de a produce", care caracterizează artele populare. Din studiul arheologiei, neaşezată încă "pe o bază mai solidă", se aşteaptă ca într-o zi să se dea, după cercetări îndelungate, peste "unele urme care vor lega geniul clasic al antichităţii greco-romane şi fantezia aspră a barbarilor cu spiritul care a domnit şi domneşte încă în estetica poporului nostru". Formula e cam vagă, dar denotă intenţii eclectice la vechiul clasicist, care a dedus, în spiritul patriotic al lui Bălcescu, o "estetică".

Este o estetică de arheolog, ale cărui peregrinări, punându-l în atingere cu vestigii etnografice mai vechi sau mai noi, i-au redus câmpul viziunii într-o perspectivă limitată, impunându-i concepţii utilitare ("artele... sunt o pârghie moralizatoare

a omenirii"). La nici un scriitor român din epocă nu se simte mai puternic deformaţia profesională, contemplabilă în realizările ei minore. Omul era altul decât opera: aristocrat, uneori cu ifose ciocoieşti, exasperând pe cei mai devotaţi prieteni, ca Anghel Demetriescu, comod, iubitor de lux şi de plăceri gastronomice alese, cheltuitor, egoist, cu propensiunea sinuciderii, când dorinţa îi era contrariată, sfârşindu-şi zilele în acest chip lamentabil, din cauza unei pasiuni, cu obiect nevrednic (10 noiembrie 1895). Opera eseistică mai mult decât cea pur literară (*Pseudokinegeticos* şi *Câteva ore la Snagov* situându-se între amândouă) îl desemnează însă, alături de Maiorescu şi puţin înaintea lui, cronologic, ca pe un creator de stil caracterizat prin demnitate şi farmec.

B. P. HASDEU

În numele lui Bogdan Petriceicu Hasdeu răsună orgoliul unei ascendenţe domneşti, probabil iluzorie, dar şi afirmarea sinceră de apartenenţă spirituală la provincia părintească, Moldova. Aşa trebuie înţeleasă schimbarea numelui de naştere, Tadeu, care era al bunicului său, cu acela de Bogdan. Spre deosebire de ceilalţi scriitori români din epocă, Hasdeu are înaintea lui două generaţii de cărturari şi creşte de mic într-o atmosferă culturală. Bunicul manifestă interes folcloric, adunând legende populare păstrate în ţărănime şi redactându-le în limba polonă. Alexandru Hâjdeu, tatăl, profesor într-un rând de istorie şi statistică, dar poate şi de specialităţi felurite, după nevoi, funcţionând în diverse centre din Podolia, publica în periodice ruseşti cântece populare moldovene. Astfel viitorul savant moştenea pasiunea pentru folclor de la două generaţii de înaintaşi, iar aceea pentru literatura de inspiraţie istorică — de la fratele tatălui său, naturalistul Boleslav Hâjdeu, autor de nuvele istorice. Născut

la 26 februarie 1838, în satul Cristineşti din ţinutul Hotin, Bogdan îşi însuşeşte limba polonă în şcolile de la Viniţa, Rovno şi Cameniţa, îşi isprăveşte studiile secundare la Chişinău, şi la vârsta de 14 ani — dacă nu e un pic de fanfaronadă în acest amănunt autobiografic — se înscrie la Universitatea din Harkov. Curios! Hasdeu nu recunoaşte primirea unei întipăriri pozitive în acest însemnat focar cultural, unde s-a stabilit că predau pe atunci câte un slavist ca Lawrowski, un folclorist ca Metlinski şi un istoric ca Zernin, al căror învăţământ a dat roade. Numai ipoteza unei vieţi studenţeşti risipite în petreceri şi dueluri, după tipul personajului cinic din *Duduca Mamuca*, ar explica trecerea fără profit prin Universitatea din Harkov. O altă cauză ar fi şi înrolarea, după doi ani, într-un regiment de husari, ca iuncăr. Perioada militară (1854—6) se caracterizează prin aventuri galante, care compun eroului lor o fizionomie morală lermontoviană, de Peciorin, prin refractarism faţă de disciplina ostăşească şi dispreţ intelectual faţă de camarazi, dar şi prin variate compuneri şi proiecte literare şi ştiinţifice. Primele scrisori ale lui Hasdeu sunt ruseşti, însă inspirate exclusiv de conştiinţa moldovenească şi de trecutul istoric corespunzător. Adolescentul era îmbătat de gloria trecută a Moldovei şi nutrea, chiar în versurile ruseşti, proiecte antiţariste; nemotivat, îşi afirmă preferinţa pentru daci şi dispreţul faţă de romani; romantic, contempla ţărmul mării şi largul ei nesfârşit, filozofând asupra analogiei dintre valurile ei şi ondulaţiile sufleteşti, manifestând mâhniri sumbre, gândiri apăsătoare, plictis timpuriu, resemnare fatalistă, cu corectivul celuilalt liman, spiritualist. Unele din aceste încercări de adolescenţă, ca fragmentul dramatic *Domniţa Roxana*, vor servi ca material pentru opere de maturitate; într-însele se regăsesc câteva tendinţe sociale fundamentale, ca politica demofilică, atribuită voievozilor admiraţi, totodată duşmani ai boierimii, privită ca singura categorie odioasă, prin împilările ei.

Înainte de a începe să compună în româneşte, Hasdeu e destul de informat asupra literaturii de peste Prut; cunoaşte scrierile lui Asachi şi Bolintineanu, citeşte pe cronicarii moldoveni după un manuscris, critică orientările scriitorilor români suspecţi de inspiraţii cosmopolite, superficialitatea cutărei legende a lui Asachi şi confundă pe Negruzzi cu Bolintineanu, în prefacerea legendei despre mama lui Ştefan cel Mare. Mobil şi pasionat, acuză de pe acum contradicţiile temperamentale şi inconsecvenţele în preferinţe, care vor constitui mai târziu varietatea peisajului său sufletesc; fragmentele din jurnal adaugă acestei fizionomii vastitatea năzuinţelor de cuprindere intelectuală şi varietatea enciclopedică a interesului; în tânărul de şaisprezece-optsprezece ani se schiţează poliglotul, lingvistul, folcloristul, istoricul. Tatăl îl îndeamnă necontenit să-şi termine studiile întrerupte, să se cultive, să scrie, să-şi prelucreze scrierile; el dăduse fiului său "o îndrumare filozofică germană" şi de bună seamă orientări în toate direcţiile. În timpul campamentelor, iuncărul fără vocaţie ascultă pe soldaţii moldoveni, amintindu-şi de provincia lor, la rândul lui îşi reprezintă "Moldova încă mai viu şi dulce"; ar vrea să se prefacă "în raza de soare care în acel moment cădea pe câmpiile Moldovei sale iubite"; depărtarea şi condiţiile vieţii noi îi exaltă sentimentul patriotic, care nu e la el numai o zestre familială, ci şi o experienţă proprie de poet, istoric şi filolog. Spre deosebire de alţi adolescenţi precoci, Hasdeu nu se dezvăluie un ambiţios biciuit de emulaţie; la el desluşim setea de cunoaştere, cu dispreţul treptelor metodice, şi facilitatea de mişcare atât în interiorul câte unei discipline cât şi în legăturile dintre mai multe discipline. Galanteria, conştiinţa puterii sale de seducţie, sau simpla lăudăroşie erotică, emfaza pasională, ba chiar şi încercarea sinuciderii, neizbutită, învederează că tânărul Hasdeu era tot aşa nesăţios de viaţă ca şi de cunoaştere. Caracterul plenar al existenţei sale reiese

mai bine din rândurile compacte în care-şi notează sacadat evenimentele, fără puntea de sprijin a verbelor, ca într-un adevărat jurnal intim; obligaţia de a-şi scrie jurnalul îl irită şi-l duce, după o ieşire explozivă, la curmarea lui. La optsprezece ani, iuncărul literat şi erudit îşi conturează liniile viitoare ale caracterului său independent, ale temperamentului său excesiv şi ale inteligenţei sale multilaterale.

După tratatul de la Paris, ar fi renunţat la vechea cetăţenie, trimiţând autorităţilor paşaportul sfâşiat, cu declaraţii de patriot moldovean, care i-ar fi atras în lipsă condamnarea la exil, în Siberia, şi pierderea drepturilor de moştenire. Gestul, executat sau nu, rămâne simbolul cu panaş, al noii sale vieţi. Funcţionează puţină vreme ca judecător la Cahul, trece apoi Prutul şi se stabileşte la Iaşi (1857), unde e întâi ajutat de Theodor Codrescu, duce lipsă, până ce, dăruindu-şi cărţile Bibliotecii şcoalelor din Iaşi, obţine titlul de custode al Bibliotecii Centrale şi e numit profesor de istorie la liceu. Redactează succesiv, între 1858 şi 1862, câteva mici periodice de istorie şi literatură, până ce nuvela romantică şi cinică *Duduca Mamuca* (în a doua versiune, *Micuţa*) îi atrage destituirea şi un proces în care se apără singur, cu dezinvoltură, şi e achitat. Ura contra lui Maiorescu, unul din denunţătorii povestirii, ca imorală, datează de atunci. În 1863, transferat la Bucureşti, devine membru al Comisiei documentale, iar în 1876 e numit director al Arhivelor Statului. Notorietatea sa de cercetător istoric e aşadar stabilită, la vârsta de 25 ani, înainte de a-şi fi publicat lucrările originale. În cadrul acestui capitol, nu vom urmări evoluţia carierei istorice şi filologice a lui Hasdeu, care-şi desfăşoară de altfel amploarea după 1867. E destul să reţinem operele principale: *Istoria critică* (1857), vastă cercetare asupra teritoriului Ţării Româneşti, care îl situează în fruntea istoriografiei noastre, şi *Cuvente den bătrâni* (1878—1881), primul nostru monument de ştiinţă lingvistică,

în care îndrăzneala ipotezelor şi chiar fanteziile unor teorii îşi fac echilibru cu temeinicia metodei şi întinderea informaţiei, excepţionale atunci şi astăzi încă "uluitoare".

Activitatea versificatorului e mai mult neînsemnată decât inegală. Hasdeu nu are temperamentul contemplativ al unui poet; nici pasiunile ideologice nu i-au ascuţit pana satirică, destul de abundentă în invective; chiar când îşi revizuieşte versurile, nu e călăuzit de un instinct artistic; de altfel, reflectând asupra condiţiilor poeziei, se arată covârşit de superstiţia ideii, pe care o consideră hotărâtoare; aşa se explică statornica aversiune faţă de inovaţiile artistice eminesciene, independent de lupta sa contra *Junimii*, încuviinţările pentru platitudinile sprintene ale lui Gheorghe din Moldova şi admiraţia pentru versurile în genere corecte ale lui Heliade şi ale lui Alecsandri. Intuitivul cu scăpărări geniale în istorie şi lingvistică nu are sensibilitate, aşadar, pentru intuiţiile lirice; poate dintr-o concepţie pragmatică a poeziei, pe care o socotea în serviciul naţionalităţii şi al educaţiei morale. În prefaţa la *Poesie* (1873) crede a-şi defini formula proprie astfel: "Genul imperios al inspiraţiunii mele poetice oferă aspra idee sub o formă dură". Hasdeu îşi cunoaşte temperamentul, dar se înşală asupra corespondenţei avantajoase dintre "formă" şi "idee", după cum îşi exagerează experienţele sumbre, recomandându-şi cărţulia ca o "anatomie a suferinţelor sale" echivalentă cu "violenta pictură a lui Caravaggio, în care vezi numai oase şi muşchi în loc de frageda şi catifelata carne". Foarte lucidă e recunoaşterea că unele poezii "explică până la un punct ţâţânile sociale, pe care se mişcă acest fenomen psihologic". Ce sunt oare ieşirile contra boierimii, schiţate încă din adolescenţă şi apoi statornic repetate, în toate operele de imaginaţie, decât atitudini cu substrat de conştiinţă de clasă? În vocea lui Hasdeu nu se exprimă însă revolta plebei, ci a vechii clase boiereşti, cu dospeli de declasare, exaltată pe mitul unei ascendenţe princiare. *Oda*

la ciocoi (primul titlu, *Oda la boieri*) e o compunere corect retorică, a cărei temă, deşteptarea din letargie a ciocoiului, crezut mort, inspirată de evenimente politice astăzi date uitării, nu reuşeşte să insulfe groaza şi îndemnul final de luptă. Nici *Sărăcia*, cu accent subiectiv, nu are ecouri în sensibilitatea cititorului.

Hasdeu manifestă predilecţie pentru zugrăvirea teratologiei, în care viziunea plastică e covârşită de intenţia moralistului. Sabatul leproşilor, din *Complotul bubei*, nu e, cum pretindea să indice strofa liminară, din prima versiune, un tablou medieval, ci o satiră contemporană, care nu se susţine prin figuraţie şi nici măcar prin legătura cu un eveniment notabil.

Iată ce ar fi voit să fie poezia lui Hasdeu:

O poezie neagră, o poezie dură,
O poezie de granit,
Mişcată de teroare şi palpitând de ură,
Ca vocea răguşită pe patul de tortură,
Când o silabă spune un chin nemărginit.

Nota senină, contemplativă, e înlăturată cu voinţă:

Ar fi o ironie să cânt eu flori şi stele,
În veacul nostru pe pământ,
Când ele sunt o larvă, grimată cu văpsele,
Iar adevărul geme tempeste şi resbele,
Blestem, urgie, neguri, pucioasă şi mormânt!

Efectul cumulativ e contrar celui scontat, din cauza verbalismului care ar vrea să asigure pe cititor că

...Totul împrejuru-i printr-o imensă rană
Exală din cangrenă un colosal miasm!

Cu toată prevenirea din *Prefaţă* ("De câte ori mi s-a întâmplat a fi dulciu şi molatic, mă miram eu însumi"), recunoaştem în versul adeseori fluid şi polimetria sprintenă factura lui Bolintineanu, ca amprentă formală hotărâtoare. Ideolog şi

moralist, ispitit de alegorii şi simboluri (*Frunzele, Muntele şi valea, Bradul*), pamfletar cultivând macabrul ca şarjă socială (*Complotul bubei*) sau ca meditaţie filozofică (*După bătălie*), prea încrezător în facultăţile lui descriptive (*Tabloul flamand*), Hasdeu nu are o personalitate lirică bine definită.

Răzvan-vodă (1867, mai târziu *Răzvan şi Vidra*) are meritul primei noastre încercări de dramă romantică; versul de avânt liric lipseşte compunerii, ca să-i confere caracterul unei realizări desăvârşite.

În schimb, piesa e solid construită, iar personajele sunt caracterizate în acţiune; autorul manifestă libertate deplină faţă de adevărul istoric, compunând obscurului voievod o personalitate nouă, inventând figuri şi evenimente, după modul roman, al contrastelor şi antitezelor. Prin aceste procedee, drama nu se inserează în realitate, neajutată de concursul eventual al istoricului, care ar fi putut da o mai mare atenţie "culorii locale". *Răzvan* este apologia nobleţii morale, necondiţionată de naştere, satira boierimii, reluată cu mare aparatură şi complicată cu slăvirea haiduciei: "... eu am voit a depinge aristocraţia românească din secolul al XVI"..., scrie Hasdeu în *Prefaţă*, iar în lecţia sfârşitului, un avertisment împotriva deşertelor ambiţii. Impresionantă la Vidra este puterea de stimulare a energiilor latente din Răzvan; prin credinţa femeii în "zodia" eroului "scrisă pe frunte", Hasdeu a dat eroinei sale un fundament etic; ea nu face parte din familia spirituală a femeilor politice, care se slujesc de bărbaţi ca de nişte unelte; singură îşi defineşte rolul în acest fel:

Vidra-i pentru tine-n lume
Ca izvoarele de munte
Ce fac Dunărea să spume
Din pâraiele mărunte.

În acest citat, cu o licenţă uimitoare (spume = spumege), la cenzorul de mai târziu al îndrăznelilor formale, se cuprind

poate şi versurile cele mai plastice din piesa care năzuieşte la idealuri etice, prin parcurgerea treptelor perfecţiunii morale, de tipul sublimului.

Deşi lucrarea e construită imaginativ, ca o adevărată dramă romantică, iar nu ca o fidelă transcriere istorică, Hasdeu are unele comportări de erudit, nerenunţând la note în text, prin care, bunăoară, relevă caracterul "aristocratic" al cronicii lui Miron Costin, reabilitează împotriva acestuia pe Ştefan Tomşa, sprijinundu-se pe caracterizarea favorabilă ce i-o dă o cronică grecească, "bun mai ales pentru săraci, dar aspru către boieri, pentru că aceştia erau nedrepţi către sărăcime" şi menţionând că "tot această linie de purtare ţinură în politica lor interioară Petru Rareş, Ion cel Cumplit şi Aron Vodă"; într-o altă notă ar vrea să explice demofilia domnitorilor prin presupusa absenţă a "aşa-numitului drept divin" în trecutul nostru şi aminteşte că a expus teoria şi probele în cursul de drept constituţional românesc ţinut în sala Ateneului în septembrie-noiembrie 1856 (!?). Izvoarele sunt date chiar în corpul piesei, pentru susţinerea textului.

Versurile lui Hasdeu suferă de oarecare sărăcie plastică. Teoreticianul crede în eficacitatea ideii poetice, "adică ceva cu totul neatârnat de metru, de rimă, de haina cea meşteşugită, astfel că ai putea s-o pui în proză şi poţi s-o traduci în orice altă limbă, rămâne tot poezie" (*Revista nouă*, I., 3, 1888). Mai târziu şi-a completat gândul, susţinând că "poezia consistă în idee şi în ritm" şi considerând rima ca "un accesoriu"; nimic însă despre figuraţie! În fond, Hasdeu teoretiza propriile lui aptitudini: înclinarea către ideile generale şi uşurinţa ritmică. Temperamentul său spontan şi direct se manifestă mai liber în proză.

Duduca Mamuca (1862), nuvela scandaloasă, e scrisă cu un surprinzător "brio" în povestire şi dialog, amândouă la fel de cinice şi spirituale. La această bucată se gândeşte probabil

Hasdeu peste un sfert de veac, în mărturia de credinţă din fruntea periodicului *Revista nouă*, prin care se dezvăluie evoluţiile succesive, ca tot atâtea erori: "Fost-am şi realist à la Zola într-o vreme, ba chiar înainte de Zola, visând că omenirea cea sănătoasă se apără de molimă, dacă, — ceva ca în teoria lui Pasteur, — dacă-i vom altoi, într-o meşteşugită quintesenţă, toate gunoaiele omenirii cele stricate". Caracterizarea e însă greşită; povestirea nu e zolistă, nici realistă, deoarece nu stăruie în descrieri amănunţite şi nu se sprijină pe teorii ştiinţifice; zugrăvirea societăţii ruseşti galante e executată cu verva unei "poşade"; iar a doua versiune, *Micuţa*, din 1864, prezintă cercul studenţesc, de altfel cosmopolit, într-un mediu german, ca într-un travestiu oarecare, tot atât de plauzibil ca şi un altul. "Sceleratеţea cea mai neagră" a povestitorului, seducător lucid şi cinic ca Lovelace, e o trăsătură din secolul al XVIII-lea; prin unele note, ca fiziognomonia, pe care Hasdeu avea s-o folosească curând apoi şi în studiile istorice, se vădeşte lectura lui Balzac, care se entuziasmase de Lavater; dar adevărata geneză a nuvelei e probabil atmosfera petrecerilor studenţeşti din Harkov, cu destăinuirile, uneori sincere, alteori fanfarone, ale tinerilor; şi mai este proiecţia imaginară a unui *alter ego*, căruia orice experienţă erotică i-ar fi reuşit (ipoteză confirmată întrucâtva prin notele din jurnal, în care Hasdeu se credea, într-adevăr, fascinant faţă de femei, cu un aer de modestie, faţă de puterea lui de seducţie). Mascaradă libertină, *Duduca Mamuca* e o povestire spumoasă, de o cuceritoare vioiciune, din al cărei joc de spirit nu lipsesc nici săgeţile împotriva ortografiei cipariene şi junimiste. Denunţul profesorilor protestatari e explicabil, în mediul rigorist, destul de nesincer, de la Iaşi, care avea să se întoarcă şi împotriva lui Maiorescu, peste câţiva ani; la drept vorbind însă, nuvela merită o analiză a procedeelor umorului hasdeian, nicăieri mai strălucit, care

cunoaşte devieri şi coborâşuri în *Aghiuţă*, revistă umorsitică (1863), şi în multe alte manifestări ulterioare.

Cu mobilitatea sa spirituală neîntrecută, de la stilul adaptat scenelor scabroase şi limbajului cinic, Hasdeu înfăptuieşte un adevărat salt moratl, prin stilul artificial, cu năzuinţe sublime, în monografia despre *Ion-vodă cel Cumplit* (1865).

Am denumit acest stil artificial, prin raportare la stilul firesc din *Duduca Mamuca*; el rămâne însă natural, prin raportare la autorul care, schimbându-şi punctul de perspectivă şi scopurile, îşi propune să învie o figură puţin cunoscută din trecutul Moldovei şi să-i imprime o fizionomie de viteaz, de strateg şi de iubitor al mulţimilor. Ce mijloc mai nimerit pentru asemenea restauraţie istorică decât entuziasmul, expresie a pasiunii, adică a unei alte laturi temperamentale de care dispunea multiplul Hasdeu?

Prefaţa nu îşi ascunde intenţia, de a urma exemplul lui Bălcescu, din *Istoria românilor sub Mihai-vodă Viteazul*, de curând dată la iveală de Odobescu în *Revista română*: numai că noul monografist recomandă pe maestrul său ca "adevărat istoric, adevărat uvrier şi artist", omiţând pasiunea pentru model care l-a însufleţit pe maestru şi-l stăpâneşte şi pe dânsul — element esenţial în naşterea şi susţinerea proiectului. Abia în paragraful ultim din Prefaţă, după ce autorul îşi explică metoda picturală ("Trei scalpeluri de artă: critică, perspectivă şi colorit"), recunoaşte pentru sine şi substratul patetic al operei "... inima simţea în adâncul său ceea ce scria condeiul; iar când inima simte, condeiul devine scurt, laconic, iute ca bătăile pulsului...". Operă de aprinsă dragoste pentru eroul său, *Ion-vodă cel Cumplit* e scrisă, aşadar, cu stilul pasiunii. Numai că generalizarea lui Hasdeu, asupra scrisului pasionat, e discutabilă. La Bălcescu altul e modul de expresie al fervorii: interior, profund, stăpânit; Hasdeu, în dragostea sa pentru prototipul ideal al domnitorului, căruia nu-i

descoperă nici o greşeală şi nici un viciu de structură, e exterior, risipit, exploziv. Caracterul propagandistic şi apologetic al lucrării e mai evident la Hasdeu decât la Bălcescu, cu toată superioritatea sa în erudiţie şi metodă. Prin temperament, într-un fel cu totul paradoxal, istoricul mai pregătit oferă totuşi spectacolul îndoitului exces, în supraestimarea meritelor eroului său, precum şi în sacadarea retorică a scrisului. *Ion-vodă cel Cumplit* nu e opera unui pictor, cum credea Hasdeu, ci a unui orator, doritor să-şi câştige publicul prin focuri de artificii. Genul scrierii e patetic, până la melodramă, cu simplificarea datelor esenţiale, spre a-l arăta pe voievod nu victima firii sale şi a împrejurărilor, văzute în complexul lor, ci a trădării negre, din partea unui "amic devotat şi nedespărţit, boierul moldovean Ieremia Golia, emigrat încă sub Lăpuşneanu", ba chiar "cel mai intim al său amic,... cu carele îl văzusem mâncând împreună pâinea străinătăţii". Ca în genul caduc mai sus numit, domnitorul întruneşte un *summum* de virtuţi şi genialitatea completă, manifestată atât în reformele interne, cât şi în arta războiului, în care ar fi întrecut pe toţi contemporanii, cu deosebire prin intuiţia rolului hotărâtor al artileriei. Hasdeu are o adevărată latrie faţă de subiect, iar nu libertatea de spirit, prin care se garantează critica obiectivă, în interiorul unei discipline ştiinţifice.

Exaltarea admirativă sau indignarea, sentimente dăunătoare istoricului, îi inspiră tipare stilistice, ridicole prin solemnitatea tonului:

"Ion-vodă, privind din tabăra de lângă Bender, aplauda pe copiii geniului său" (în speţă, căpitanul cazac Szwierczewski).

"Ei bine! pentru treizeci pungi cu aur, al doiela Iuda, pârcălabul Ieremia Golia vându o suvenire, un amic, o patrie, o religiune!!" (Cele două semne de exclamaţie sunt ale autorului, fireşte).

"Dar însăşi fatalitatea dete astă dată peste un Prometeu gata a provoca la luptă toate fulgerele Olimpului!"

"Le punem aci numele pentru a rămâne în vecii vecilor stigmatizate în memoria strănepoţilor".

"Dar nu fu, nu este, nu poate fi nici o penalitate destul de crudă pentru a corespunde cu fapta unui vânzător de patrie!

A împinge milioane de fraţi pentru secoli în abisul sclaviei este un atentat nu contra unui om, nici chiar contra unei singure naţiuni, ci contra a zece, a douăzeci de popoare, ce se nasc unul după altul şi se numesc generaţiuni!...

Cain fusese sfânt alăturea cu pârcălabul Golia!"

Nenumărate sunt exagerările retorice din atât de bine documentata monografie.

Materialul lexical e foarte bogat, cuprinzând un mare număr de neologisme, intrate mai apoi în uz, latinisme ale momentului lingvistic (famă, famos, duplu, provăzut, tact, resbel, a recepe etc.), barbarisme de tip galic (situri, caşet, desolaţiune, a voltija, spectatrice, a reva) şi chiar inovaţiile verbale de acelaşi calapod (vitalitate pentru faună). Cu toată împestriţarea limbii, cartea s-a citit cu plăcere timp de câteva decenii şi poate interesa şi astăzi pe cercetătorii de curiozităţi, prin barocul romantic al facturii. Monografia nu se sfieşte să-şi însuşească stilul liric, cu laitmotivuri în interiorul aceluiaşi paragraf şi chiar cu intercalări de texte din alţi autori, ca unele versuri eroice populare sau de Alecsandri.

Devotat amintirii voievodale, autorul ilustrează cartea cu gravuri, planuri de bătălii şi hărţi în care-şi dezvăluie variate talente de desenator şi topograf, culminând cu falsul portret al domnitorului, dat ca reproducere după pictura unui autor necunoscut.

Hasdeu nu e un artist: izbutirile sau neizbutirile stilistice sunt efecte ale hazardului, ca la o natură spontană şi vivace, cu scăpărări numeroase, dar a cărui lipsă de gust

sau autocontrol se resimte. După cum poetul nu se îngrijeşte de figuraţia plastică, a cărei însemnătate îi scapă, tot aşa şi prozatorul nu caută cuvântul expresiv, dar îl găseşte adesea. Hasdeu e un "inspirat", adică un temperament năvalnic, care scrie în fuga condeiului, ca sub îndemnul unei puteri străine, care i-ar dicta cuvintele; asemenea naturi nu sunt întotdeauna şi bine inspirate. De aceea, în sectorul istoriei patetice din *Ion-vodă cel Cumplit,* întâlnim o neînchipuită tensiune în entuziasm şi în traducerea ei formală care este hiperbola. Hasdeu susţine fără întrerupere aceeaşi notă înaltă, în sublim, fără să-şi dea un moment seama de stridenţele la care i se expune glasul; foarte lucid la ridicolul celorlalţi, umoristul nu-şi exercită niciodată controlul asupră-şi. Observaţia e valabilă şi cu privire la literatura lui satirică de juneţe integral caducă. În exerciţiul polemic, de asemenea, Hasdeu e nepăsător cu privire la calitatea instrumentelor sale. Aci panoplia e foarte bogată şi armele cele mai des folosite sunt cele uşoare. Ca şi junimiştii, cu care are multe note comune, deşi li se opune ca adversar aproape statornic, e un zeflemist; deosebirea stă în aceea că membrii *Junimii* cultivă zemflemeaua dintr-un scepticism raţionalist, pe când Hasdeu e un fanatic al convingerilor, prevăzut cu un spirit spontan, săltăreţ, de lăcustă, care sare de la una la alta, sau ca purecele, care ciupeşte în toate părţile. Inteligenţa sa este digresivă şi spiritul său — înţepător fără prea mare răutate.

Evoluţia sa către spiritism ni se pare firească, după ce i-am surprins nota temperamentală, de posedat al pasiunilor, al căror copist se făcea. Îşi pierduse în Iulia o copilă dotată, care compunea în limba franceză (fusese crescută la Paris) versuri corecte, caligrafice, cu o mare abundenţă. Lovitura a fost teribilă. Suferinţa tatălui se agrava prin iluzia dispariţiei unui geniu. Sub copleşirea durerii, într-una din frecventele stări de prostraţie, când sta la masă, absorbit de amintirea

Iuliei, simţi o pulsaţie precipitată a venei temporale stângi, "întocmai ca şi când ar fi fost băgat într-însa un aparat telegrafic", şi mâna sa scrise maşinal cuvintele dictate cu aceeaşi precipitare: "Je suis heureuse; je t'aime; nous nous reverrons; cela doit te suffire. Julie Hasdeu". Aceasta e geneza spiritismului său şi a filozofiei sale spiritualiste din *Sic cogito*, prin care o constituţie cerebrală până atunci nededată ideilor generale a căutat să împace, printr-o construcţie arbitrară, ştiinţa cu religia. În cursul şedinţelor de spiritism — mistificare pioasă, pusă la cale de prietenii săi, doritori să-l consoleze, — mesajele Iuliei nu erau decât efluvii rezutlate din aşteptările sale, adică ale unui subconştient stăpânit de o prezenţă permanentă. Omul deprins să se joace cu mai multe discipline ştiinţifice, ca un prestidigitator, căruia literatura îi era aşadar cu atât mai uşoară, era acum jocul unei mari pasiuni, revelată postum, şi a pietăţii unui grup de prieteni, improvizaţi spiritişti. El îşi atinsese apogeul carierei ştiinţifice, precum şi echilibrul de scriitor, într-o proză largă, periodică, digresivă, dar logic condusă, cu un ton firesc, apropiat, bonom. Consultaţiile filologice din ajun, ca aceea intitulată *Buccea şi Căpăţână* (*Revista nouă*, 1888, nr.2), erau largi excursuri prin numeroase limbi şi dialecte indoeuropene, cu o dialectică sfătoasă, pe înţelesul tuturora, dar nu vulgarizatoare, deoarece îşi vădea o impunătoare originalitate. Criza spiritistă puse capăt cercetărilor ştiinţifice ale savantului, la vârsta de 50 de ani; el îşi mai supravieţui aproape 20 de ani, cu numeroase zvâcniri de vitalitate intelectuală, cu agerimi de condei, ca în perioada cea bună.

Astfel, ca o mostră de viziune caricaturală, vom da un fragment din *Sic cogito*, în care, după ce denunţă în pozitivism fenomenul patologic al vederii înjumătăţite, defineşte diferenţial manifestările intelectuale ale lui Littre şi Renan: "... cel dintâi — hemiopist foarte metodic, descriind

măiestreşte toate câte-i da mâna să le vază şi pe care se sileşte a le vedea lămurit; celălalt — hemiopist frazeolog, dându-se pe gheaţă cu o uşurinţă plină de haz, dar fără a o sparge vreodată ca să ajungă la apa cea vie, de frică a nu cădea, şi mai ales de grija de a nu peirde dezinvoltura mişcărilor. Un alunecător ca Renan, când cu capul înainte şi cu un picior în văzduh, când cu celălalt picior în văzduh şi cu capul azvârlit pe spate, când mlădiindu-se la dreapta, când legănându-se la stânga, când învârtindu-se roată, pururea nurliu, pururea cu zâmbet pe buze, e ceva de minune…" (*Revista nouă*, 1891). În marginea acestei interesante schiţe a scepticismului renanian, nu e de observat decât nepăsarea scriitorului, de a o preceda cu o tot atât de vie reprezentare a minuţiozităţii mioape, cu care era prevăzut Littre. Scriitorul spontan nu s-a gândit însă la efecte de simetrie.

I. CODRU DRĂGUŞANU

I. Codru Drăguşanu e cel mai însemnat călător din secolul trecut. E destul ca să transcriem titlul lucrării lui fundamentale, spre a ne da seama de ce a rămas necitită şi uitată până în 1910, când N. Iorga a retipărit-o, prefăcând-o "în stilul literar de astăzi": *Peregrinulu transelvanu sau Epistole scrise den tiere straine unui amicu în patria, de la anulu 1835 pana inchisive 1848*, Tomulu I, Sabiiu, Tiparitu sâ in provedietura la S.Flitsch, 1865 (fără nume de autor!). Autorul, discipol al lui Laurian, tipărise, ca profesor în şcoala elementară din Ploieşti, *Rudimentele gramaticei române*, — o monografie conformă principiilor din *Tentamen criticum*, — sub semnătura Ioane Germaniu Codru (1848) şi participase la mişcările din 1848, împlinind însărcinarea de comisar

de propagandă pentru judeţul Prahova, fapt pentru care a fost destituit şi internat într-un lagăr ţarist. Întors în Transilvania, curând apoi, îndeplineşte felurite slujbe elective sau administrative, ca aceea de "adjunct pretorial" şi, mai multă vreme, de "vicecăpitan" de Făgăraş, unde înfiinţează, cu ajutoare şi din "ţară", o şcoală primară "capitală", sprijinit fiind de mitropolitul Andrei Şaguna în activitatea sa culturală; într-un rând, înainte de stabilirea monarhiei dualiste, este ales deputat de Haţeg, în dieta federală; mai târziu, se declară partizanul politicii pasive; în ultimii ani de viaţă, activează ca vicepreşedinte al *Astrei* şi preşedinte al "sedriei orfanale" din Făgăraş. Moare la 26 octombrie 1884, înainte de a fi împlinit 67 ani, nelăsând amintirea acelei opere literare, capitale, pe care i-o va deshuma posteritatea; însurat cu Elena Popa George din Braşov, a lăsat un fiu, Emil, medic la Sinaia, şi o fiică, măritată cu dr. Ion Turcu, avocat în Făgăraş. Omul public ardelean, cu manifestări culturale şi pedagogice, în unele împrejurări solemne, nu era însă prea interesant; adevăratul I. Codru Drăguşanu trebuie căutat în cartea lui, care dezvăluie un temperament de o agerime şi de o mobilitate intelectuală dintre cele mai rare. Fiu de ţărani drăguşeni, cu modeste diplome nobiliare (tatăl său se chema Adam Gherman Plăeşu Codrea), slujind din tată în fiu în legiunea grănicerească de la Orlat (Sibiu), dar mândri de "boieronatele" lor "de cinci pruni", I. G. Codrea fuge de la cancelaria companiei, îşi asociază doi tovarăşi de drum, obţine cu greu iertarea părinţilor, se alege însă cu un "semi-blestem al mamei" şi trece munţii, ca să încerce "rotundul lumii" (în iunie 1835). Starostele ardelenilor, din Câmpulungul Muscelului, un spiţer, îl îndrumează către Călăraşi; neapt pentru muncile câmpului, intră ca ţârcovnic, la Călăraşi, pe lângă protopop, apoi practicant în cancelaria administrativă; de

aci trece la Târgovişte, unde învaţă singur limba franceză, din cărţile unui boier, căruia se încearcă a-i fi profesor de limba germană; acelaşi boier îl duce la Bucureşti, unde schimbă probabil mulţi stăpâni, frecventează câteva luni Sfântul Sava, în clasa a treia de umanităţi, până ce, ataşat unui patron din protipendadă, face parte din suita domnitorului Alexandru Ghica, care, *incognito*, sub numele de colonelul Sanders, pleacă să-şi caute de sănătate în Austria şi Italia austriacă. La Viena, îl vede pe Metternich, care-l vizitează pe domnul suferind. La Milano, din cauza portului şi a unei "pleşe", e luat drept capelanul Măriei Sale. Vede Roma, admiră memorabilităţile ei şi se suie în interiorul Columnei Traiane, cu o autentică emoţie de ardelean şi de latinist, în pelerinaj. Reîntors în ţară şi sub un alt patron, poate alt principe ghiculesc, pleacă din nou în străinătate; prin Austria şi Germania, ajunge la Paris, vede Londra şi se stabileşte pentru doi ani la Paris, unde se aclimatizează de minune, entuziasmându-se de popor, de limba şi instituţiile franceze ale prosperei monarhii liberale a lui Ludovic-Filip. Despărţit şi de puternicul patron princiar, trăieşte din expediente, funcţionează câtăva vreme ca impiegat la o bibliotecă de împrumut, ba chiar şi zece zile ca învăţător la o fabrică, în Puteaux, când porneşte pe mare, spre Neapole. La Civitta-Vecchia, pe atunci domeniu papal, primeşte, măcar că "schismatic", binecuvântarea lui Grigore al XVI-lea. De la Neapole însoţeşte, în calitate de curier, o familie rusească, la Petersburg; aci îşi propune serviciile, ca literat poliglot, unui principe Bariatinsky, care-l angajează ca secretar, pentru o călătorie în Apus. Revede Parisul şi Londra, se stabileşte din nou la Paris, de unde se pregăteşte pentru o altă călătorie în Italia, dar cartea sa, inclusiv trei epistole publicate mai târziu, se întrerupe în septembrie 1844, şi tomul următor, care avea să conţină sfârşitul peregrinărilor "pana inchisive 1848", nu mai apare.

Ca şi Dinicu Golescu, dar într-o măsură inferioară, I. Codru Drăguşanu vede străinătatea în raport cu stările de la noi şi exprimă dorinţa unui progres, după tipul apusean. El nu are însă structura de apostol a boierului muscelean şi nici chiar aceea a vicecăpitanului, ctitor de şcoli. E, într-adevăr, în I. Codru Drăguşanu, o curioasă sciziune a personalităţii. Scrisorile lui sunt întâi publicate în "foişoara" ziarului *Concordia* din Budapesta, din martie 1863 până în ianuarie 1864. Din primul lor titlu: *Câteva epistole ale unui peregrin transilvan, revăzute şi ajustate după 25 de ani*, reţinem mărturia unei redactări noi, după ciornele sau originalele unor scrisori din timpul călătoriei. Am dezvoltat aiurea temeiurile pentru care consider lucrarea, spre deosebire de N. Iorga şi de Em. Bucuţa, o compunere în formă epistolară şi pentru care închei cu inexistenţa vreunei corespondenţe din epoca peregrinărilor. Oricum ar fi, cartea, adaptată ortografiei oficiale a *Astrei* şi, lexical, latinistă şi italienizantă, nu poate fi privită, cronologic, decât ca un monument filologic cu data apariţiei, iar nu a primelor pretinse materiale, care ar fi fost prelucrate. În acel moment, al apariţiei cărţii, I. Codru Drăguşanu avea o personalitate culturală şi politică bine conturată şi un viitor deschis, viitor care se arăta favorabil, înainte de monarhia dualistă. În asemenea împrejurări el publică o carte de amintiri. De ce n-o semnează? Din modestie? E adevărat că nu reuşise, până atunci, prin rarele sale produceri literare, să se facă cunoscut; sconta oare un succes real, care avea să-l facă notoriu şi în câmpul literelor? Anonimatul se explică poate însă mai ales prin dorinţa de a nu fi judecată fizionomia omului public, după înfăţişarea sinceră, a memorialistului, care-şi dezvăluia o extraordinară odisee, insuficient pedagogică. Prin alte cuvinte, autorul lucid avea perfecta conştiinţă a dublei personalităţi: de o parte, un luptător cultural şi

politic, misionar al românimii transilvane; iar de alta, un scriitor autobiografic, care-şi dezvăluie aventurile adolescenţei şi ale întâiei tinereţi cu o complezenţă ce ar fi putut trece drept culpabilă, în ochii unor severi judecători. Într-adevăr, peste câteva luni, găseşte cu cale să semneze *Sfaturile unui părinte bun către fiul său*, traducere în versuri din limba franceză (*Familia*, Budapesta, 25 oct. 1865), — pentru că e o bucată literară cu tendinţe morale; şi chiar în cartea lui, prezentată anonim, îşi luase precauţia, prin semnătura altuia, care era editorul (*Provedietoriulu = prevăzătorul*), să avertizeze că "prin acesta ediţiune nu micu servetiu facem leteraturei romane, de ora ce tient'a estoru epistole e de a escita la junime spiretulu de observatiune, a-i da direcţiune morale şî religiosa, a contribui la consoledarea caracteriului, sî a impartasî varie cunoscintie desfatandu pre lectoriu totu-de-odată". Tactica era deci clară; dacă epistolele plăceau şi nu s-ar fi ivit prea aspre incriminări ale moraliştilor, autorul îşi dezvăluia numele; în caz contrar, prudenţa era mai indicată.

Oricum ar fi, acest ardelean ager, după trei ani de şedere în Ţara Românească (1835-8), s-a schimbat surprinzător: are trăsătura esenţială de caracter a munteanului dezgheţat, dispus de acum înainte să facă faţă oriunde oricărei situaţii şi să se bucure de toate variaţiile unei existenţe furtunoase, cu preţul oricăror privaţii şi numai în schimbul spectacolului omenesc cât mai neprevăzut.

E într-însul oarecare stofă de aventurier. Chiar dacă respectul de sine al omului ajuns îl împiedică să şi-o arboreze, ea se străvede nu atât din ce dezvăluie autorul, ci mai cu seamă din ceea ce ascunde. Nu stărui prea mult asupra vagei lui stări civile, asupra ocupaţiilor nelămurite din străinătate, asupra expedientelor mărturisite, care lasă joc liber închipuirii cu privire la celelalte, asupra uşurinţei cu care îşi speculează

naţionalităţi şi aptitudini felurite. Din *Peregrinul transilvan* se schiţează o siluetă de artist al expedientului, care nu mai ridică astăzi împotriviri morale în cititor. Cuceritorul simpatiei noastre (dar nu şi a lectorilor din 1865—1909!) a tentat marea aventură a necunoscutului, cu o sete modernă de "experienţe", care-l arată sub lumina unui precursor. Tonul firesc al tinereţii, volubile şi comunicative, se păstrează cu toată prudenţa deliberată a cărturarului matur.

I. Codru Drăguşanu a fost, mai presus de nefericita influenţă latinistă, un scriitor cu îndoit instinct lingvistic: al limbii populare (îndeosebi al dialogului), pe care o cunoaşte ca nici un ardelean din vremea lui, şi al limbii culte de mai târziu. Prin acest din urmă simţ el e un precursor şi un revoluţionar, care a contribuit mai vârtos la relatinizarea necesară a limbii, decât la barbarizarea ei, efectuată de meşterii săi. Dar el e un mare scriitor prin alte însuşiri, mai de preţ: anume prin sensibilitatea sa extrem de receptivă faţă de felurimea climatelor spirituale străbătute şi prin tonul natural al impresiilor lui. Este primul nostru călător cu vocaţie de european, deşi nu uită că e român şi că trebuie să aibă în vedere ridicarea neamului său. Pedagogul naţional care l-a cucerit pe N. Iorga e un om încântător: spontan, comunicativ, ironic, cu o bogată gamă de umor, însetat de experienţe noi, mânat de dorul de ducă, deschis senzaţiilor naturii ca şi impresiilor de civilizaţie, entuziast al romanităţii noastre, adorator al Franţei lui Ludovic-Filip şi până la urmă iarăşi un fermecător corespondent, neîntrecut în stilul natural, până la impunerea iluziei că şi-a tipărit într-adevăr scrisorile dintre 1835 şi 1844, iar nu o lucrare de maturitate, îndelung reflectată şi revizuită. Acest meşter al stilului firesc variază în ton, atingând uneori sublimul, alteori pateticul. Prin darul suprem al naturaleţii şi al varietăţii tonului este scriitor, chiar dacă

lexicul său e congestionat de latinisme şi de italienisme, astăzi neacceptabile. Ar fi fost desigur de dorit un I. Codru Drăguşanu format în afara sferei de influenţă a curentelor lingvistice aberative; n-ar fi fost însă posibil un alt I. Codru Drăguşanu, scriitor corect şi fără personalitate. Cheia farmecului său e într-adevăr personalitatea. Ea răscumpără erorile ambianţei culturale, prin cea mai bogată alcătuire omenească ce a dat-o literaturii noastre Transilvania din veacul trecut.

Din celelalte scrieri ale lui, nuvela cu subiect italienesc şi de factură romantică, *Banditul fără voie*, apărută fără menţiunea datei, la Graz, în editura românească a lui Paul Giesler şi semnată Ion Codru, e neglijabilă; mai interesantă e conferinţa cu titlul *O umorescă veridică*, rostită la Casina română din Făgăraş, la 6 februarie 1870, în care latinistul face cu mult spirit monografia satului său natal, istoria şi genealogia boieronatelor modeste ale drăguşenilor.

Repus în circulaţie în 1910, *Peregrinul transilvan* a fost prefăcut "în stilul literar de azi", de N. Iorga (sub semnătura responsabilă a unui meşter tipograf din Vălenii-de-Munte), adică expurgată, nesistematic, de latinisme, dar şi de unele neologisme admisibile chiar atunci, astăzi curente. Ortografia *Astrei*, consecvent latinistă, e mai rebarbativă decât lexicul lui I. Codru Drăguşanu, din care cuvintele caduce sunt relativ puţin frecvente; cartea mai suferă de greşeli de tipar şi de confuzii prepoziţionale, greu de atribuit unui scriitor ca I. Codru Drăguşanu. În ediţia noastră critică, am restabilit pe cât cu putinţă textul originar, înlocuind numai barbarismele latinisto-italienizante, retuşând prepoziţiile nesigure şi alte curiozităţi ale tiparului, dacă nu direct imputabile autorului; cartea îşi regăseşte unele arhaisme estetice, precum şi particularităţile onomastice de popoare, în modul ardelenesc, cu oarecare savoare vetustă.

Dacă s-ar putea face un pas mai departe către autentica fizionomie a textului, câştigul ar fi foarte însemnat. În definitiv, cu *Peregrinul transilvan* întâlnim întâia oară în literatura noastră un text capital, care are însă nevoie de oarecare îngrijire, neputându-se înfăţişa cu ortografia îngrozitoare a *Astrei*, nici cu ceva din lexicul de tip Laurian şi Massim, anticipativ. Foarte uşor retuşată, cartea recomandă un observator de tip european, care nu e însă un dezrădăcinat, nici un cosmopolit, o inteligenţă scânteietoare şi un ton natural, neîntrecut, calităţi spirituale şi scriitoriceşti menite să asigure autorului clasicitatea.

Din volumul

VARIETĂŢI CRITICE

(1966)

ALECSANDRI ŞI EMINESCU

Este un vechi, un îndătinat obicei, între oamenii de cultură şi de gust, să nu emită vreo judecată asupra valorii lui Vasile Alecsandri fără a-l pune în neapărată cumpănă cu Eminescu şi a-l strivi în acest fel. Cele mai adeseori, operaţia axiologică se lichidează scurt, ca un lucru de la sine înţeles, axiomatic: "Alecsandri? Ce-are a face? Nici nu se compară cu Eminescu!" Profund nedreaptă, această sentinţă conţine un singur sâmbure de adevăr, dar acela, rămas nebănuit de emitentul ei. Într-adevăr, o comparaţie nu este posibilă între două valori de altă esenţă, ca să nu spun, ca în logica formală, între obiecte de alt fel. Eminescu poate fi comparat cu un poet din generaţia lui, de pildă cu Macedonski, care de altfel l-a detestat, fără a-l fi citit, răspunzând cu o injustiţie, agravată de ineleganţă morală, la dispreţul, nici acesta îndreptăţit, al rivalului său. Viaţa literară de pretutindeni şi din toate timpurile abundă în exemple de neînţelegeri ("*malentendus*"-uri) fundamentale între cei mai aleşi dintre aleşi. O "paralelă" între aceşti doi poeţi este posibilă nu numai prin aliniere cronologică, dar şi prin similitudini problematice. Amândoi urmăreau chimera, adică ideea poeziei pure, a absolutului, prin limbajul poetic. Amândoi se simţeau înstrăinaţi în momentul lor istoric, firește, de pe poziţii diferite, dar mai ales din perspectiva romantică a ideii de geniu, care premerge istoricește noţiunii de poet blestemat. Amândoi nutreau în taină un ideal social, dar deşi activitatea publicistică i-a încadrat

în campanii politice active, acest ideal, colorat individual, rămânea utopic. Emirul lui Macedonski este frate bun cu Luceafărul lui Eminescu, ambii, în timpul vieţii, sublimi sacrificaţi şi mari nedreptăţiţi, expuşi deriziunii şi hulei. Amândoi au dus o viaţă de boemă, din multe, mari şi mărunte pricini, fiind neîncadrabili în societatea timpului lor, între o boierime cu ifose şi jignitoare condescendenţă, o liotă de afacerişti fără preocupări spirituale, o "opinie literară" dezorientată, ca să nu spun neexistentă, şi numai către sfârşit, cu susţinerea morală a unui tineret entuziast, dar neoperant în cumpăna destinului lor material. Dar şi Macedonski, cu toată modernitatea lui, pus în balanţă cu Eminescu, nu-şi găseşte echilibru, la o egalitate de nivel, pentru că, până astăzi, cu tot procesul progresiv al limbajului liric, cu toată evoluţia notaţiei poetice, cu toată mutaţia "gustului" artistic, Eminescu rămâne la o altitudine neatinsă de nici unul dintre urmaşii săi. Eminescu plafonează lirismul nostru de opt decenii încoace. De aceea, când ne jucăm de-a comparaţia cu scriitori între ei necontemporani, să reţinem că operaţia în sine este falsă şi injustă, aşadar stearpă, când este vorba, de altfel, mai larg privind, de Eminescu în poezie, de Caragiale în teatru (şi mai în genere în schiţa dialogată) şi de Creangă în povestire. Cei trei mari clasici români stau alături, cu titlu egal, pentru că fiecare, iertemi-se repetatul barbarism, a "plafonat" genul său.

Se nu-i cerem acelaşi titlu lui Alecsandri. Ar fi un act de tot atât de revoltătoare ingratitudine, ca şi de injustiţie. Graţie lui Vasile Alecsandri, mai ales, s-au consituit, între 1840 şi 1870, limba noastră literară şi literatura noastră modernă. El este cel mai de seamă artizan, atât al poeziei, cât şi al prozei noastre într-o vreme când amândouă ezitau între sisteme lingvistice aventuroase sau calcuri străine. Un bun simţ fundamental l-a călăuzit mai sigur decât genialitatea neguroasă (care face din Eliade şi Mureşanu obiectele

admiraţiei nelimitate a lui Eminescu, chair dacă el recunoaşte în Alecsandri pe poetul suveran). Acest bun simţ era dublat de o imensă capacitate de acţiune. Însumându-şi, încă din prima tinereţe, un rol politic, de poet cetăţean şi patriot, Alecsandri este unul din factorii hotărâtori în năruirea întârziatului nostru feudalism de tip oriental şi în răspândirea, pe aripile versului, a idealurilor sociale progresiste. Nimeni ca dânsul n-a găsit formula sintezei între tradiţia populară şi propăşirea vieţii noastre publice şi culturale, în toate direcţiile. Sub aparenţa unui nonşalant epicureu integral, Alecsandri ascundea multiple virtualităţi de propagandist al ideilor şi sentimentelor generoase ale veacului. În structura sa de activist nu trebuie să subestimăm acel grăunte de juisor, înnăscut fiului de sameş, ridicat la vârsta de 14 ani în cinuri boiereşti şi aruncat peste un an în vâltoarea Parisului. Cum am putea însă exagera latura voluptuarie a spiritului şi comportărilor lui, când îi datorăm acel minunat rod al vârstei cărunte, care se cheamă *Fântâna Blanduzei*? Numai un suflet congener a putut să întrupeze, cu atât farmec, personalitatea prototipului său secret şi să rezolve, cu atâta tact, problema crizei climaterice masculine. Alecsandri n-a mai soluţionat la fel de norocos cazul luxuriosului Ovidiu, aruncat, cum credea el, la capătul lumii, spre confiniile gheţurilor şi ale barbariei, drama lui reală, de om de lume, neapt să sufere şi să se interiorizeze, de extravertit, cum ar spune psihiatrii, redus la tovărăşia nedorită a aprigilor geţi şi sarmaţi. A fi înfăţişat în Ovidiu, printr-o iniţiativă de certă libertate artistică, un ctitor al fuziunii neamurilor care ne-au zămislit, n-a fost însă o eroare, deoarece poetul relegat la Tomis a învăţat limba getică şi a compus în acel idiom poeme. Deşi nemângâiatul poet nu ne-a încredinţat nimic despre factura şi conţinutul acestor misterioase încercări literare (poate nu pentru totdeauna pierdute!), îmi place să cred că ele nu au rămas străine

de spiritul cântecului popular al geţilor, că Ovidiu n-a făcut altceva decât folclor stilizat şi că a fost primul folclorist al protoistoriei noastre. Dacă viitorul, printr-un capriciu norocos, rezervându-ne surpriza dezlegării acestei taine literare, mi-ar confirma ipoteza, n-ar fi într-adevăr splendidă această situaţie a inegalabilului nostru culegător de folclor, încadrat ca între două cariatide, de cei doi înaintaşi latini, amintirii cărora le-a închinat cele două opere dramatice de la sfârşitul vieţii? Nici în visările lui, cum este aceea de a-i fi atribuit lui Ovidiu intuiţia genezei neamului nostru, Alecsandri nu înceta de a fi un patriot, doritor să contribuie din toate puterile lui la ridicarea noastră culturală şi la răspândirea numelui nostru în lume.

Luptător înlăuntru pentru primenirea vieţii noastre publice, pentru sfărâmarea privilegiilor de castă, pentru dreptate şi progres social, Alecsandri a fost întâiul ambasador al mesajului nostru popular în Occident. Să nu uităm că o parte din poeziile lui populare au fost traduse în cursul unui singur deceniu, sincronic aproape, în limbile franceză, engleză şi germană. Marele Michelet a admirat "*en artiste*" *Mioriţa*, dar ca om de acţiune a dorit poporului nostru să învingă fatalismul oriental şi să-şi găsească nervul care comandă fapta. Prietenia lui Alecsandri cu grupul de la Maillane al felibrilor şi cu marele lor poet, Mistral, consună cu o anumită afinitate a sufletului nostru cu expansivitatea meridionalilor francezi, iar încununarea poetului român la Montpellier, fără a fi fost biruinţă egală cu Griviţa, a reintegrat întâiaşi dată literatura noastră între cele romantice. Cei ce ironizează în elogiul magnific al celor trei strofe din *Epigonii* epitetul "veşnic tânăr şi ferice" şi afectează a surâde când repetă la saţietate celălalt epitet, "bardul de la Mirceşti", nu îşi dau seama de natura intimă a geniului poetic alecsandrinian şi de însemnătatea acestuia în conspectul întregii noastre literaturi.

Ideea de acţiune şi de luptă implică structural optimismul, spiritul însorit, răsfrângerea luminoasă a vieţii în sufletul celui care vrea să îndrepte lucrurile şi să creeze o societate nouă. Cu melancolii şi disperări romantice nu se clădeşte o lume nouă. Introvertitul îşi creează mituri din veacuri trecute, măsluindu-le edenic barbaria, sau îşi doreşte extincţia, într-un cataclism universal spectaculos, de gravură fantastică. Învingându-şi propensiunea către reveriile cu fantasmagorii romantice sau către un *dolce farniente*, Alecsandri şi-a dedicat cei mai frumoşi ani ai tinereţii făuririi multilaterale a unei literaturi naţionale, obiect de delectare desigur, dar şi de făurire a unei opinii publice revoluţionare, în pofida vigilenţei aparatului de stat al lui Mihail Gr. Sturdza şi al puterilor protectoare şi suverane. Teatrul său de luptă se citeşte astăzi cu mai puţină plăcere decât se "vizionează" încă spectacolele dramatice. Nu se poate tăgădui părintelui lui Iorgu de la Sadagura şi al Coanei Chiriţa, în succesivele ei ipostaze, talentul creionării bufe, verva şi comicul. Ce au putut fi pentru românii de pe ambele maluri ale Milcovului comediile şi monologurile lui Alecsandri, jucate de Matei Millo, care le-a dat viaţă şi demonie, iar apoi imnurile şi horele lui din marele '48 şi din preajma Unirii, numai o imaginaţie nutrită cu oarecare cunoştinţe istorice şi sociale şi-o poate închipui. Scenele Teatrului Naţional din Iaşi şi din Bucureşti au comunicat spectatorilor nu o dată un fior prerevoluţionar, iar în hohotele de râs ale lor se năruia anticipativ o sistemă politică perimată, care se credea sempiternă. Încă din momentul primelor lui înjghebări dramatice, unele originale, altele adaptări, teatrul a corespuns la noi, mai ales datorită lui Alecsandri, funcţiei lui sociale. Prevăzut cu o putere de lucru şi de improvizaţie neobişnuită, tânărul poet a lucrat în teatru cât o întreagă echipă de autori dramatici la un loc. Autocratul domnitor moldovean mai sus numit nici nu visa

în momentul când încredinţa unor modeşti tetrarhi (tânărului aghiotant domnesc Kogălniceanu, mai tânărului Alecsandri, lui Costache Negruzzi şi ponderatului profesor P. Câmpeanu) reorganizarea teatrului franco-român, cu trei reprezentaţii săptămânale în limba franceză şi una singură în româneşte, că în primii trei mocneşte duhul revoluţionar şi că dintre ei cel mai june va dinamita scaunul său şi întreaga orânduire regulamentară.

Nimic din toate acestea la Eminescu, care în vârsta precocei lui maturităţi, între 25 şi 33 de ani, chiar dacă şi-a pierdut cele mai preţioase puteri în săli nesănătoase de redacţie, îşi închina nopţile studioase şlefuirii necontenite a versurilor şi retezării prea vastelor aripi ale Pegasului, în forme şi tipare lirice limitative. Combativ la "ziarul vitelor de pripas" din Iaşi, dar mai ales la *Timpul*, poetul *Epigonilor* şi al *Junilor corupţi* evolua către idealuri de artă cu problematică transcendentă, consimţind ocazional să-şi amintească de virtuţile juvenile şi juvenale ale poeziei, în *Scrisoarea III*, dar, consecvent atitudinii organului său publicistic, nu s-a simţit cutremurat de suflul eroic al bătăliilor de peste Dunăre, ca să dea replici superioare *Oştenilor noştri* şi lui *Peneş Curcanul*.

Diversitatea de temperament dintre poetul căruia-i ardea pana între degete şi cel care scria la rece, cu o combustiune spirituală, ce e drept, cu totul alta, n-a împiedicat stima reciprocă. Alecsandri şi-a plătit datoria de recunoştinţă pentru menţiunea din *Epigonii*, cu acea lectură publică din 1883, în folosul internării geniului prăbuşit. Dar şi-a plătit-o mai ales cu acel generos salut către tânărul care, admitea el, cânta "mai dulce" decât dânsul şi căruia îi ura cu sinceritate o ascensiune continuă. Zborul cosmonautului liric român era frânt, în acea clipă, pentru totdeauna, dar după ce atinsese înălţimile cele mai neajunse. *Luceafărul* său a întunecat şi va mai întuneca multă vreme *Steluţa* înaintaşului său. Aşa

se şi cuvine. Nu este drept însă ca gloria lui Eminescu să se alimenteze din dispreţul sumar al operei lui Alecsandri, suprapusă peste o epocă de mari frământări, născută din miezul lor şi biruitoare în condiţiile cele mai grele de luptă.

Prin marile proporţii pe care cultura noastră [...] le dă comemorării ctitorului României moderne şi democratice, prin ediţia monumentală [...] a operelor lui, amintirea lui Alecsandri cunoaşte abia acum ceasul dreptăţii, prea multă vreme aşteptat.

ION CREANGĂ ARTISTUL

Cred că nu mă înşel afirmând despre povestitorul Creangă că în timpul copilăriei mele, adică înainte de întâiul război mondial, el nu "cota", didacticeşte vorbind, mai mult decât Ispirescu. În Moldova, datorită îndeosebi unui spirit regionalist foarte accentuat, situaţia sa literară era asigurată, la locul ce i se cuvenea, de bună seamă, de "*primus inter pares*". Nu la fel stăteau lucrurile în celelalte provincii româneşti, care n-aveau a se mândri cu cea mai aleasă din odraslele lor. Manualele şcolare erau pline de legendele şi basmele lui Petre Ispirescu, "culegător tipograf", a cărui faimă de *self made man*, adică de om ridicat prin propriile lui merite, egala pe aceea de scritor şi de folclorist. Curând după moartea lui, Delavrancea semnase în *Revista nouă* a lui Hasdeu un articol răsunător întru proslăvirea memoriei celui dispărut. Delavrancea era un entuziast. Nimeni n-a scris până astăzi mai călduros ca el despre Grigore Alexandrescu. Lui îi revine meritul de a-l fi descoperit postum pe Andreescu, marele pictor, unanim regretat, ca unul care "promitea", dar nimic mai mult. Delavrancea a avut curajul să-l pună alături de Grigorescu, în momentul apogeului acestuia, ba chiar să-i releveze anumite superiorităţi. În Ispirescu, Delavrancea a văzut, nici mai

mult, nici mai puţin decât un "Împărat al basmelor", care "s-a stins lăsând vii şi nepieritoare, de pe urma sa, un popor întreg de zmei, de zmeoaice, de împăraţi şi împărătese, de Iele, de Muma pădurii, de balauri, de păsări măiestre, de voinici, de zâne, de feţi-frumoşi şi de cosânzene". Judecata de valoare era exprimată ca o întrebare cu un singur răspuns: "Cine poate fi mai neîntrecut în împărăţia sa decât acest împărat povestitor?" Delavrancea ar fi fost foarte mirat să i se răspundă: Creangă (despre care nu suflă nici un cuvânt în acest articol apologetic şi hagiografic totodată[1]. Slăvind ca pe o "sfântă carte" *Basmele românilor*, el prevedea vaticinant că într-însa vor fi studiate: "limba poporului nostru dumicată în cuvinte; limba poporului nostru ca alcătuire de frază, poporul nostru ca putere de invenţie poetică, înţelepciunea şi proverbele poporului nostru; religia poporului nostru pe jumătate păgânească[2], pe jumătate creştinească; obiceiurile trecute ale poporului nostru; prejudiţiile (prejudecăţile, n.n.), multe din ele uitate, ale poporului nostru; măiestria atotpu-

[1] *Marele retor* nu uită că nu există *captatio benevolentiae* mai eficace decât pedalarea, din capul locului, pe latura dramatică a existenţei eroului său. De aceea începe astfel, după primele referinţe biografice: "Din 57 de ani, a muncit necontenit 45. Îacă întreaga biografie a acestui distins scriitor. A scris mult şi bine, a muncit cu talent şi cu cinste şi n-a ajuns nimic. A trăit strâmtorat şi a murit sărac. Nici bani, nici glorie. A răbdat şi a înghiţit în sec orice râvnă. Lui i se cuveneau multe, şi nu i s-a dat nimic. Viaţa şi moartea lui, ca viaţa şi moartea adevăraţilor oameni mari, din bunul, nedreptul şi nepăsătorul Regat al românilor. Se pare că acest trist fenomen se explică. Toate popoarele, la redeşteptare, înăbuşesc şi ucid, în pornirea lor neluminată încă, pe adevăraţii mari. Cei aleşi sunt ca fecioarele cele frumoase pe care popoarele din vechime le jertfeau. Ispirescu, ca şi Bălcescu, ca şi Bolintineanu, ca şi Alexandrescu, ca şi Eminescu, a fost o jertfă." (*Revista nouă*, 13, 15 februarie 1888). Delavrancea trece pe lângă adevăratele cauze sociale ale fenomenului nerecunoaşterii oamenilor mari în România mică, imputându-l întregii societăţi!

[2] Nu fără intenţie este trecută la rândul întâi cea *păgânească*!

ternică şi vrăjită ale (*sic*) feluritelor animale etc., etc." Prin prisma profetismului său, Delavrancea mai prevedea că "acest volum va naşte desigur multe volume de studii privitoare la geniul poporului românesc".

Am dat poate o prea largă extindere supraevaluării lui Ispirescu, numai ca un fel de explicare a târziei recunoaşteri aduse lui Creangă. Sau, mai bine zis, ca să răspundem la întrebarea: de ce a întârziat valorificarea justă, în scara axiologică a criticii şi istoriei noastre literare, sub unghiul mai ales al creditului didactic? Unul din motivele cele mai însemnate, poate, este însăşi superioritatea artistică a textului, care a stat mai multă vreme în calea difuzării lui cât mai largi. Creangă nu este un scriitor cursiv şi fluent. Artistul şi poetul, dar mai cu seamă artistul atât de dificil şi de scrupulos, nu şi-a meşteşugit proza în vederea inteligibilităţii totale, ci în căutarea unui anumit ritm secret, pentru satisfacerea simţului său armonic. Aş fi foarte curios să văd cum ar putea fi captată varietatea compoziţională a frazei lui "muzicale" de către actualii cercetători ai stilisticii literare, cărora le-a reuşit foarte bine să surprindă procedeele lui Delavrancea, bunăoară, la şcoala, nebănuită, a impresioniştilor francezi (Goncourt-Daudet). Creangă are însă zvâcniri care dezarmează pe căutătorii "întorsăturilor" stilistice, dinainte cunoscute sau, odată cunoscute, previzibile şi susceptibile de a fi clasate şi puse în serii.

Una din formulele care se repetă la Creangă este "lumea de pe lume", cu înţelesul de întreaga omenire de pe tot cuprinsul universului. Povestitorul nu se întinde, enumerativ. Se mulţumeşte să repete vocabula *lume*, cu cele două semantii ale ei, în finalul capodoperei sale, *Harap Alb*: "Lumea de pe lume s-a strâns şi privea". Ceea ce, în traducerea judicioasă a profesorului G. Weigand, se explicitează astfel: "*Von allen Ecken und Enden strömten die Leute zusammen, um*

zuzuschauen"[1]. Ca un adevărat clasic, autorul român a exprimat în modul cel mai concis o viziune cât se poate de largă, sugerând-o deplin tălmăcitorului. Aceasta nu vrea să zică însă că am vedea în sobrietate o trăsătură definitorie a povestitorului. Mult mai frecvente sunt la el, dimpotrivă, iperbola, sub toate formele, începând cu cea adverbială şi dubletul sau tripletul verbal, cvasitautologic, cu efectul artistic bine calculat. Astfel, Ochilă al său "parcă-i *un boţ-chilimboţ, boţit*, în frunte cu un ochi, numai să nu-i fie de deochi". Monstrul nu putea fi mai bine sugerat decât prin triada familiei de cuvinte din care termenul secund, *chilimboţ*, se poate prea bine să fie o creaţie pur augmentativă, fără precedent în limbă[2], rod al euforiei verbale extreme. Adeseori verva creatoare a lui Creangă este stimulată în direcţia contrastelor, ca atunci când al său Setilă, întrupare enormă a insaţietăţii la băutură, este prezentat, pe de o parte, ca "fiul secetei", iar pe de alta, ca "născut în zodia raţelor" — zodie, după cum se ştie, inexistentă, şi, completează autorul, ceea ce nu mai era strict necesar, "împodobit cu darul suptului". Epitetul "împodobit" nu i-ar fi displăcut însă unui Rabelais, marele cântăreţ al dipsomaniei.

Povestitorul nu se sinchiseşte să scrie pe înţelesul tuturor vârstelor şi condiţiilor de cititori. Când Setilă seacă toate apele din "bălţi şi iazuri, de se zbăteau peştii pe uscat şi ţipa şaprele în *gura* broaştei de secetă mare ce era acolo", un cititor neprevenit ar putea vedea, cu mirare, într-o reprezentare neobişnuită, şarpele ţipând în *gura* broaştei, dar nu, el ţipa în limba broaştei, adică *orăcăieşte*, ca unul care nu se poate

---

[1] "Din toate unghiurile şi marginile năboiră oamenii laolaltă, ca să privească împreună". (Ion Creangă, *Harap Alb*, h*erausgegeben, übersetzt und erläutert* (editat, tradus şi comentat) von Prof. Dr.G.Weigand, Leipzig, Johann Ambrosius Barth, 1910, p.128.

[2] Savantul german o traduce "*ganz besondere Art von Klumpen* (magy, külön)."

face auzit în graiul lui, la mare ananghie! Păsări-Lăţi-Lungilă, mare amator de păsări, "ademenea zburătoarele, — şi jumulite, nejumulite, ţi le păpa *pe rudă pe sămânţă*, de nu se mai *slăvea* nimene cu paseri pe lângă casă, de răul lui". Dubletul verbal: *pe rudă pe sămânţă*, dacă nu mă înşel, iarăşi strict personal, sugeră specia avicolă întreagă, stârpită de nesăţiosul prigonitor al păsărimii, în mai multe sau câte un singur exemplar devorată. Iperbolic este şi verbul *a se slăvi*, cu înţelesul, la nota cea justă, pe un portativ mai jos, a se lăuda. Creangă simte instinctiv nevoia de a potenţa iperbolic toate senzaţiile, la scara fantasticului. Lucrul îi reuşeşte prin mijloace adeseori inedite, ieşind din tipicul povestitorilor populari sau al basmului fixat.

Genialul scriitor, cu o viziune personală şi cu un mod de a zice propriu, dă o nouă cristalizare, atât expresiei, cât şi fabulei, care este aceea a briliantului, cu un sistem multiplu de faţete. Lui nu-i pasă nici de caracterul tradiţional al naraţiei, nici de regula strictă gramaticală, fiindcă simte că invenţia este miezul de foc al artei. Monştrii săi au subtilităţi de ironie uimitoare. Gerilă recomandă în aceşti termeni pe împăratul Roş şi pe fiica lui, amândoi slăviţi de răi: "Doar unu-i împăratul Roş, vestit prin meleagurile aceste pentru bunătatea lui cea nepomenită şi milostivirea lui cea neauzită. Îl ştiu eu cât e de primitor şi de darnic la spatele altora[1]. Numai de nu i-ar muri mulţi înainte! să trăiască trei zile cu cea de-alatăieri"[2]. D-apoi feţişoara lui... a zis dracul şi s-a făcut: bucăţică ruptă tată-său în picioare, ba încă şi mai şi... Vorba ceea: "capra sare masa, şi iada sare casa..." Precum se vede, comoara paremiologică nu e la Creangă monopolul povestitorului; el lasă o cantitate apreciabilă de zicale la îndemâna eroilor săi de tot felul, buni sau răi, pozitivi sau negativi.

---

[1] De primitor sau de darnic în nevăzul lumii sau pe spinarea altora? Ambele sensuri pot fi acceptate.

[2] Umor sec.

Când Flămânzilă ia de formă apărarea împăratului Roş, care impunea celor şase consorţi din *Harap Alb* isprăvi mereu mau grele, el rosteşte un cuvânt memorabil: "Nu tot cetăraţi pe Măria sa, că *om* e dumnealui". Cuvântul cu pricina nu este *cetăraţi* (= asurziţi cu lăuta, cetera), ci *om*. Ca să-i cucereascâ bunăvoinţa şi să obţină cea mai mare cantitate de bucate comestibile, Flămânzilă crede că este foarte dibaci, punând accentul pe omenia lui. Setilă, ahotnic de băutură, dar şi bun tovarăş, îi cere cât se poate mai multă mâncare şi băuturică", în acest diminutiv închizându-şi toată capacitatea de simţire, un ocean de afectivitate, cu o proiectare interioară desigur augmentativă, *băuturica* începând a fi considerabilă de la *n* poloboace în sus. Dar şi împăratul, nerealizând cum şi-ar putea da fata unor nespălaţi, se întreabă, într-un monolog plin de perplexitate: "Ia să mai vedem cum ar veni *trebuşoara* asta!" Cuvântul *trebuşoară* este dintre cele mai uzuale la Creangă şi exprimă în regulă globală o funcţie stilistică augmentativă cu un străfund de ironie. Dumnezeu şi diavolul (cu o gamă verbală foarte bogată) îşi împart, alternativ, puterea pe pământ. Ochilă îl cunoaşte pe cel din urmă multiplicat: "Ba încă de cei bătrâni, săgeata de noapte şi dracul de miază-zi..." Weigand traduce: "*einer von den Erzteufeln, Lucifer und Satanas*". Arhidraci pentru cei bătrâni, fie! Treacă şi Lucifer pentru săgeata de noapte! Biblia lui Luther i-ar fi dat echivalentul pentru dracul de miază-zi, acel *daemonium meridiani*, care pândeşte, cică, pe om la jumătate cale a vieţii, calculată la bărbaţi, altădată, la vârsta "critică" de 40 de ani[1]. Este chiar vârsta autorului, când i-a apărut basmul în *Convorbiri literare* (1877). Scriitorul era ispitit, la acea vârstă, nu de păcatul teologic al Scripturii, ci era ispitit,

[1] Tema romanului lui Paul Bourget, cu acest nume: *Le demon de midi*. Şi tema din *Adela* de G. Ibrăileanu, în care roman eroul, doctorul Emil Codrescu, în vârstă de 40 de ani, se învinge pe sine, refuzând dragostea unei tinere divorţate, care n-avea decât 20 de ani!

zic, în vechiul înţeles al cuvântului, adică încercat, experimentat; atât în direcţia vieţii, cu greutăţile ei, sub orânduirea inicvă, cât şi în aceea a artei literare. Vastitatea experienţei sale artistice, săvârşită fără alt dascăl decât propriul său simţ, rămâne una din marile probleme deschise ale criticii noastre literare şi ale stilisticii.

ÎN MARGINEA LUI "MOŞ NICHIFOR COŢCARIUL"

Ca mai toţi prozatorii, Creangă a încercat şi versul, cu cadenţă mai adesea populară. Conştient de limitele lui, n-a stăruit în această direcţie, pândită de facilitate. Era însă, în fond, un adevărat poet, dacă prin acest cuvânt se înţelege un autentic creator de valori expresive şi un meşter ţesător al vălului Mayei, adică un transfigurator al realităţii. Aş spune chiar despre marele povestaş, cum îl numise N. Iorga, că a fost un tot atât de mare poet, atât al basmului de tematică universală, pe care a ştiut să-l împământenească mai bine decât oricare alt povestitor din lume, cât şi al umilelor realităţi autobiografice. S-a observat, într-adevăr, că toate personajele fabuloase, în poveştile lui, oricât de individualizate, se exprimă însă în limbajul omului de la ţară, ca nişte săteni din Moldova de sus, cu o mentalitate arhaică, în aparenţă numai atemporală.

Nichifor Coţcariul, mehenghiul harabagiu, imaginar sau ba, dar contemporan autorului său prin meserie şi clientelă, este proiectat într-un trecut fabulos, ca să deruteze: ".. el a fost, când a fost, trăitor în mahalaua Ţuţuienii din Târgul Neamţului... Cam pe vremea aceea trăia moş Nichifor în Ţuţuieni, pe când bunicul bunicului meu fusese cimpoiaş la cumătria lui Moş Dediu din Vânători, fiind cumătru mare

Ciubăr-vodă… iară popă — unchiul unchiului mamei, Ciubuc Clopotarul…" Aşadar, cu toată distanţa, pur fictivă, de patrucinci generaţii, pusă între povestitor şi produsul atât de veridic al închipuirii sale, uneori pipărată (orice ar spune cel mai talentat al său comentator, acad. G. Călinescu!), simţim că ambianţa este cu desăvârşire contemporană. De altfel, şi în pasajul în care sunt uşor şfichiuite moravurile lumeşti ale călugăriţelor, probozite de protopopul de la Neamţ, ne dăm uşor seama că avem de a face cu realităţi ale momentului, iar nu cu întâmplări de demult, auzite "de la bunicul bunicului". Proiectarea în trecut este un procedeu poetic, familiar povestitorului de basme, chiar când se inspiră din prezent şi când face, fără să ştie, curată nuvelistică realistă. Este şi un alibi al creatorului de istorioare licenţioase, ca să fie astfel acoperit faţă de indiscreţiile amatorilor de "chei" (cine a fost Nichifor? dar Malca?).

Fin psiholog, Moş Nichifor o înspăimântă pe Malca cu gogoriţa lupului, ştiut fiind de toată lumea — cu excepţia femeilor şi a copiilor — că acest fioros animal se ţine de oameni departe la o bătaie de puşcă şi nu-i atacă decât la mare ananghie. Ar fi multe de spus despre simbolica lupului în imaginaţia sexului altădată slab! Oricum ar fi, ghimpele a fost bine înfipt de harabagiul coţcar. Din acel moment, fricoasa Malcă simte nevoia unei protecţii cu orice preţ. Sau dacă nu chiar din momentul acela, din cel imediat următor, când mehenghiul, împrumutând de la autorul său geniul învierii elementelor supranaturale, nu se sfieşte să invoace balaurul care bântuie sau ar fi bântuit locurile. Deşi de curând măritată, Malca nu prea pare "déniaisée", învederându-şi în noaptea de pomină o mare vocaţie de a fi prostită. Se ştie că în spiritul "*gaulois*", fata trece drept proastă până ce se face femeie. Malca e cununată de două săptămâni cu un bărbat pe care părinţii îl "măritaseră" cu ea, dîndu-l la casa cuscrilor,

în seama lor. Nu zic că acest soţ nu şi-ar fi făcut bine datoria, ca s-o lase pe Malca, ierte-mi-se barbarismul, nedeniezată, sau, cu un alt cuvânt, tot proastă. Dar n-a reuşit, într-un timp atât de scurt, s-o rupă de pe lângă păpuşile ei de fetiţă şi să-i spulbere credinţele în universul basmelor. Malca este, aşadar, înainte de a porni la drum cu Nichifor, mai aproape de vârsta copilăriei decât de aceea a nubilităţii, iar matriarhalul ei soţ n-a ştiut ca, inculcându-i raţiune şi curaj, să o facă femeie şi la cap şi la inimă.

Nichifor, adevărat alter-ego al autorului, vorbeşte ca un poet despre balaur. "Iaca şi "Dealul Balaurului", jupâneşică! Ia, aici a căzut odată un balaur grozav de mare, care vărsa jăratic pe gură şi, când şuiera, clocotea codrul, gemeau văile, fiarele tremurau şi se băteau cap în cap, de spaimă; şi ţipenie de om nu cuteza să mai treacă pe aici." La întrebarea înfricată a prea credulei sale cliente: "Valeu! şi unde-i balaurul, moş Nichifor?", acesta se întrece pe sine, cu suplimentare amănunte de mare clasă epică şi fantastică: "D-apoi mai ştiu eu, jupâneşică? Pădurea-i mare, el ştie unde s-o fi înfundat. Unii spun că, după ce a mâncat foarte mulţi oameni şi a ros toată coaja copacilor din codru, ar fi crăpat chiar aici, în locul acesta. De la unii am auzit spunând că i-ar fi dat lapte de vacă neagră şi cu aceasta l-ar fi făcut să se ridice iar la cer de unde a căzut. Mai ştiu şi eu pe cine să mai cred?... că oamenii vorbesc vrute şi nevrute. Noroc (numai), că eu unul ştiu solomonii şi nu mă prea tem de balauri. Pot să prind şarpele din culcuş, cum ai prinde d-ta un pui de găină din pătul." Malca e doritoare să afle ce-s alea solomoniile. Nichifor ştie însă că vraciul sau vrăjitorul este ţinut să-şi păstreze ascunse meşteşugurile, deoarece divulgarea lor i-ar atrage ca pedeapsă pierderea puterii lui. Mitoman de tot atât de mare clasă ca şi poet — oare poezia nu-i, înainte de orice, ficţiune? —, coţcariul pretinde că de 24 de ani de când este însurat, căsnicia i-ar fi

fost înveninată tocmai de curiozitatea femeii lui, dornică să-i cunoască secretul puterii de solomonar. La văicărelile lui — calculate —, de soţ bătut la cap zi de zi, până a-şi lua lumea în cap, Malca ştie să răspundă, măcar o dată, femeieşte, în toată puterea cuvântului:

"Ia lasă, lasă, moş Nichifor, că aşa sunteţi d-voastră, bărbaţii". Aş vrea să stărui asupra unui element formal şi apoi asupra altuia, de conţinut. Când Malca spune: lasă, lasă, această repetiţie are o certă valoare stilistică, binecunoscută, aşa că nu asupra ei mi-am propus să zăbovesc. Nu sunt regizor, deprins să văd lucrurile scenic. Dacă însă mi s-ar da sarcina să dramatizez sceneta din pădurea cu lupi şi balauri, până la urmă îndepărtaţi de solomonar, aş cere actriţei, pe care aş alege-o dintre cele mai înzestrate ingenue, să pună mai multă cochetărie decât experienţă în tonul protagonistei. Ea nu ştie, încă, săraca, ce sunt bărbaţii! Poate că a auzit-o pe mamă-sa spunând această vorbă şi nu face acum decât să repete, ca şi copiii nevârstnici, ceea ce a auzit fără să priceapă tocmai bine. Involuntar şi inconştient, Malca este de pe acum pe jumătate vrăjită, imaginaţia şi spaima jucând un rol mai mare decât atracţia virilă a coţcariului. Dar nici aceasta nu trebuie subestimată! Nu spusese el oare, mai sus, că s-ar bucura să scape de soţia lui şi să-şi ia şi el "una tinerică", cu care "măcar trei zile" să trăiască "în tihnă", adică necicălit? Că bătrânica era şi zuliară: "hojma mă morocăneşte şi-mi scoate ochii cu cele tinere". Nichifor lucrează aşadar prin dublă sugestie: pe de o parte, a spaimei de lup şi de balaur, pe de alta, a puterilor lui de tot felul, începând cu acelea ale solomoniei şi sfârşind cu acelea ale tinereţii veşnice, de care dispune solomonarul. El inspiră din capul locului neexpertei femei temerile copilăriei întârziate şi, ca un corectiv, încrederea, simţul securităţii morale, pe care ea avea să o plătească cu o experienţă nouă şi să cunoască totodată plăceri de bună seamă inedite.

Contaminat de părintele său, care, ca un demiurg, l-a făcut după chipul şi asemănarea sa, Moş Nichifor, repet, este şi un poet. El are, mai mult decât se cade unui harabagiu, sentimentul naturii: admiră frumuseţea florilor, aspiră cu nesaţ "mirozna" văzduhului, cunoaşte poienile cu şartul lor, erotic, dar şi estetic, descoperă în cea din urmă un "rai al lui Dumnezeu" şi ştie să i-l dezvăluie şi înfricoşatei Malca: "Aşa-i că era să mori şi să nu ştii ce-i frumos pe lume? Ia auzi privighetorile ce haz fac! Ia auzi turturelele cum se îngână!" Aşa simţ estetic la harabagiu mi s-ar părea cu neputinţă, dacă n-aş vedea într-însul o prefigurare a marelui poet care avea să scrie *Harap-Alb* şi *Amintiri din copilărie*, a poetului acum cvadragenar, care şi el îşi va fi vrăjit în juneţe iubitele, plimbându-le prin Copou sau aiurea şi îndemnându-le să asculte privighetoarea şi îngânatul turturelelor. Şi când aprind amândoi focul, ca să mâie împreună peste noapte în poiană, Moş Nichifor apelează la sensibilitatea estetică a partenerei lui:

"Vezi, jupâneşică, cum pârâie de frumos gătejele?"

Ea răspunde afirmativ, cu tot sentimentul fricii:

"Văd, moş Nichifor, dar îmi tremură inima în mine de frică!"

Îmi place să cred, chiar dacă n-aş convinge pe nimeni, că numai un poet poate pune educaţia estetică a unei fiinţe de alt sex înaintea celei cognitive, ca să spun aşa. El o face întâi pe Malca receptivă la frumos, iar numai apoi o învaţă să se lecuiască de frică. Tot un "leac de frică" imaginează şi sangvinarul voievodal erou al lui Costache Negruzzi. Venit după justele nupţii ale eroinei, solomonarul ei de noapte nu-i mai cere jertfa sângelui, dar o vindecă, odată cu boala fricii, de toate sechelele, cum ar zice medicii, ale copilăriei, precipitându-i procesul feminizării depline. Ca Şarpele din mitul adamic, Nichifor este marele iniţiator, iar în îndemnurile lui, cele estetice se situează pe întâiul plan, conjugând frumosul cu iubirea şi cu suprema cunoaştere. Malca invocă anticipativ frica de lup şi de moarte, ca să-l reţină pe lângă ea

pe harabagiul, care face gestul să plece acasă, ca să-şi aducă uneltele: "Vrei să mă găseşti moartă de frică (oare), când îi veni?" Lunecarea se efectuează treptat, ca la o pruncă întârziată, dispusă până la capăt să-şi trăiască basmul împlinirii.

Recunoştinţa ei, când este în sfârşit lăsată acasă, se exprimă printr-un trop de şcoală clasică:

"Slavă lui Dumnezeu, moş Nichifor, că şi-n pădure nu mi-a fost rău".

În poetica veche, litota este acea figură de stil în care afirmaţia este exprimată discret, prin două negaţii. Chimena îi spune lui Rodrig, pe care-l iubea mereu, deşi el îi ucisese tatăl: "*Va, je ne te hais point*". Este o declaraţie de dragoste plină de pudoare. Nici Malca nu jubilează de-a dreptul de bucuriile unei nopţi, petrecută în paradisul regăsit al Evei, dar uzează de modul indirect al mărturiei. Ea ştie, de-acum înainte, periodic, "tot la două-trei săptămâni, să-şi trăiască din nou plăcerile, în poiana fermecată din codrul "Bălaurului".

Implicaţiile unei "nuvele" ca aceasta sunt mult mai bogate decât subînţelesurile anecdotei licenţioase. Este o adevărată iniţiere la toate rosturile vieţii pe care povestitorul de la amiaza vieţii le-a împrumutat unui "solomonar" fictiv, ca să lecuiască de frică şi de neştiinţă o prea tânără nevastă, rămasă până atunci copilăroasă. Semnificaţia psihologică a acestei "anecdote *grivoise*", cum o numeşte Jean Boutière, bate foarte departe. Sunt uimit că nu şi-a găsit încă interpretul autorizat sau măcar un freudist, cu şperaclu la toate broaştele.

FEERICUL NOCTURN EMINESCIAN

Se poate vorbi cu privire la poezia lui Eminescu ca de nişte judecăţi axiomatice despre magia verbului şi incantaţia muzicală, amândouă fără pereche în literatura noastră. Mai puţin s-a remarcat că feericul nocturn este climatul creaţiei

lirice eminesciene, pe tot parcursul ei cronologic. Poezia nopţii — asociată, la genialul elegiac şi contemplativ, aşa-zisului său pesimism, fie constitutiv, fie legat de împrejurările vieţii şi de structura socială — a fost privită mai ales ca un cadru al tristeţii sau al melancoliei. La o mai atentă examinare, mai precis vorbind, la o nouă lectură integrală, a poeziilor, precum şi a prozei literare eminesciene, infuzată de acelaşi intens lirism ca şi versurile, impresia sumbrităţii elementului nocturn se risipeşte la lumina orbitoare a fantasticului şi a feericului, ambele mai adesea tonifiante decât depresive. Comemorarea de astăzi nu trebuie să fie numai pentru cercetătorul literar profesionist prilejul unei noi lecturi integrale a lui Eminescu. Cinstirea clasicilor se poate face în felurite chipuri, dar cel mai profitabil pentru cititorul adult este recitirea atentă. Se ştie că un scriitor mare îşi relevează, cu fiecare nouă lectură, nebănuite faţete sufleteşti şi valori artistice. Numai citirea forţată a clasicilor într-adevăr morţi filtrează oboseala ineluctabilă, de certă virtute soporifică totuşi. Ceilalţi — şi în fruntea lor Emienscu — se numără printre clasicii vii. Aceste consideraţii, fără a-şi revendica o prea mare originalitate, le-am socotit de oarecare utilitate, ca o introducere la câteva impresii proaspete de lectură, într-un sector nu prea bătătorit al liricii eminesciene.

*

Noaptea este cadrul familiar al meditaţiei poetice eminesciene, al încântărilor compensatoare. Ea începe în "asfinţit de sară", odată cu apusul soarelui, şi se încheie cu răsăritul lui.

"Sara vine din arinişti,/ Cu miroase o îmbată,/ Cerul stelele-şi arată,/ Solii dulci ai lungii linişti" (*Povestea codrului*).

Seara nu este expres personificată, dar primul verb predicativ face subînţeleasă parcă ipostazierea ei, invitându-ne să ne-o reprezentăm ca pe o fecioară de basm, cu toate atributele

unei frumuseţi pure şi suave. La rândul lor, stelele apar ca solii pacificării morale, după zbuciumul activităţii cotidiene. Epitetul "dulci", desigur îndelungat cântărit de poet, atât pentru valorile eufoncie ale seriei de accente tonice în *u*, de profundă rezonanţă muzicală, cât şi pentru implicaţiile lui etice, sugeră blândeţea nepământeană, îngerească, a cortegiului virginal. La aceste atribute morale ale Serii, se adaugă o firească emanaţie aromată, care îmbată firea întreagă, ca şi pe Blanca, cea născută "din iubire făr de lege" şi juruită de tatăl ei claustrului monahal. Mai departe, luna, împodobită cu atributul blândeţii, stă de "strajă" într-un decor de vis, pe care-l însulfleţeşte murmurul unui "uzvor vrăjit", peste care se lasă cununa grea de flori a teiului, "vechi şi sfânt", altă divinitate familiară în pantheonul mitic al poetului. Astfel simţul auditiv şi cel olfactiv se asociază vederii extatice.

Ar fi o greşeală să eludăm priveliştea crepusculară din *Sara pe deal*, poemul punctat cu notaţii realiste, ca acelea care subliniază asprimea muncilor câmpului, în orânduirea feudală întârziată: "Osteniţi, oameni cu coasa-n spinare/ Vin de la câmp" — imagine memorabilă, în care instrumentul robiei se lasă ca o imensă povară pe drumul calvarului muncii, dar şi la înapoiere, după o zi de trudă. Peste această unică notă de document istoric şi de protest social, se bolteşte, într-un cadru măreţ, nu ştiu ce climat de limpezime, apele înseşi, plângând "clar", umanizat şi alinător. Nelipsită, "Luna pe cer trece-aşa sfântă şi clară", ca o apariţie de madonă senină şi consolatoare. Stelele se "nasc umezi", ca nişte celeste lacrimi, menite să le aline pe cele sublunare, ridicându-se pe bolta "senină", peste discordanţele frământatei zile de muncă, exprimate acustic printr-o dizarmonie, corespunzătoare traiului chinuit al robilor gliei. Atmosfera de supremă linişte a serii este necesară ritualului iubirii candide, înfiripată între alcătuitorii perechii adolescentine, sub alt pom

tutelar şi aromat, salcâmul, ca şi teiul "vechi", aşadar alt element sacral din mitologia particulară a poetului. Cuplul adoarme în curăţenie şi fericire, somnul fiind preludiul unei alte vieţi, al celei închipuite, populată de diafanele arătări ale viselor. Copilul sărac, smuls însingurării, se simte îndreptăţit să-şi încheie retrospectiva amintirii cu o întrebare la care răspunsul n-ar putea fi decât pozitiv: "Astfel de noapte bogată,/ Cine pe ea n-ar da viaţa lui toată?"

În experienţa intimă a poetului, seara nu a fost numai, biograficeşte vorbind, scurtul interstiţiu al fericirii, atât cât este îngăduită sublunarilor, ci şi momentul propice marilor revelaţii, şi, în primul rând, îndrăgostirii. Ca în cunoscuta expresie galică "*le coup de foudre*", dragostea se declanşează printr-o lovitură bruscă, de trăsnet, la întâia vedere, ochii siderându-se reciproc şi iremediabil. Într-un poem al despărţirii ca *Adio*, din ciclul veronian, după expresia acad. Perpessicius, mărturie orişicum a unei adânci tulburări, trădată şi gramatical prin varietatea registrului de pronume, ceasul vesperal al îndrăgostirii este categoric indicat: "Cu ochii serii cei de-ntâi/ Eu n-o voi mai privi-o"... "Înamorarea" de tot ce e al "ei", în fapt de seară, este ca o realitate de ordin magic, sub acţiunea de vrajă a Lunii, a stelelor şi a tuturor elementelor stihiale beatitudinare.

Deşi, la neasemuitul poet erotic, noaptea apare mai adesea tutelând iubirea, ca adevărata ei divinitate supremă, din theogonia eminesciană, ea beneficiază şi de o viaţă proprie, cu o nesecată splendoare feerică şi în variate aspecte fantastice. Dacă natura profundă a lui Eminescu ar fi fost într-adevăr atacată de un pesimist structural sau constituţional, ca să nu spunem înnăscut, cum s-a susţinut până la saţietate în trecut, atunci şi viziunile lui nocturne s-ar fi cuvenit să fie, într-o logică firească, populate cu monştrii unei închipuiri bolnăvicioase, alimentată din recuzita unei teratologii groteşti

şi sinistre. Aceştia nu apar însă decât ocazional, "*rari nantes in gurgite vasto*", rari emergenţe în relativ puţinele momente de pustiu sufletesc şi de lugubră premoniţiune, covârşiţi fiind de acele făpturi liliale ale fantasticului şi feericului nocturn, care domină zbuciumul omenesc şi îl îmblânzesc. În contextura feeriei nocturne, Luna este piesa decorativă principală, ei îi înalţă poetul altarele unui cult păgân, ei îi dedică un bogat portativ de imagini şi de metafore. În interesanta poezie de tinereţe *Demonism* (1872), astrul nopţii se defineşte ca omologul soarelui: "Nu credeţi cum că luna-i lună. Este/ Fereastra cărei ziua-i spunem soare". Cam în acelaşi moment, în vastul poem istorico-filozofic *Memento mori* sau *Panorama deşertăciunilor*, luna răsare din prima strofă: "...luna argintie, ca un palid dulce soare,/ Vrăji aduce peste lume printre-a stelelor ninsoare,/ Când în straturi luminoase basmele copile cresc". Cu o îndoită calificare antropologică aşadar, soarele nopţii îşi efectuează misiunea de vrajă, generând prin vise nucleele întregii epice a omenirii primitive, reviviscentă în toate erele şi la toate vârstele. Tonalitatea fantasticului eminescian nocturn, departe de a fi terifiantă şi obsesivă, de coşmar, ca la alţi mari romantici europeni sau americani, este alinătoare, iar fantasticul său înfrumuseţează universul, îl transfigurează ireal, paradisiac.

În feeria nocturnă, simţul vizual este cel mai puternic solicitat. Peisajul iluminat de lună încântă privirea şi o vrăjeşte, prin fantastica varietate coloristică în care domină pulberea de aur a stelelor şi reflexul argintiu al lunii. Îndeosebi argintiul este fundalul de vis al marilor panouri decorative din nesecata tematică nocturnă a poetului. Epitetul *argintiu, argintos, de argint* este poate cel mai frecvent în paleta marelui poet peisagist, atât în marile lui pânze în versuri, cât şi în cele de proză. Este o culoare spectrală, de luminozitate egală, dulce, ca să-i folosim cuvântul, ca iluminatul cu

neon, care nu oboseşte ochii, asociindu-se intim nopţii, ca lumina polară din neuitatele pagini dostoievskiene, consacrate nopţilor petrogradiene. Dacă o altă expresie galică este tot atât de proprie ca şi instantaneitatea de trăsnet a unora dintre îndrăgostiri, atunci am spune că argintiul proiectat de lună pe întinsurile de tot felul ale planetei noastre ar putea fi "culoarea sufletului" eminescian, supus în timpul zilei tuturor frământărilor care bântuiesc sufletele problematice, faustice şi hamletizante. Desigur, s-ar putea face un studiu dintre cele mai interesante asupra acestui epitet relevant, care nu a fost încă luat în seamă. La Eminescu sunt de argint: pădurea, lanurile, apele, cărările, nisipurile, munţii, norii, sălciile, crinii, negurile, ceaţa, palatele, cupele, candelele, straiele, lirele (unelte muzicale!), pletele bătrânilor, aripile lebedelor, dar şi razele stelelor, "picuri de argint", precum şi lumina zorilor, într-un cuvânt, şi prin eliminare, tot ceea ce se sustrage zonei proprii luminii solare orbitoare, aşadar necontemplabilă, neprielnică meditaţiei şi reveriei.

În al doilea, foarte întins, poem eminescian de tinereţe, din perioada titanismului său sisific, în *Povestea magului călător în stele* (1872), după o serie de consideraţii despre "pala nebunie", nebunie "cu chipul dulce", care nu e altceva decât setea de absolut, magul îşi afirmă preferinţa şi pentru această, cum spuneam, culoare a sufletului alter-ego-ului său: "Îmi place cum îmi place visul de raze nins,/ Îmi palce cum îmi place o umbră *argintie*". Şi mai departe precizează: "Miemi place visarea/ Fie ea chiar un basmu, numai fie frumos, / Înger c-ochi mari albaştri, cu chipul luminos…/… Ca cel ce-i place-un vis./ Şi chiar trezit de friguri el ţine ochiu-nchis,/ Ca mai departe visul frumos să îl viseze,/ Asemenea uit lumea şi eu… sunt bucuros/ De pot prelungi încă visul meu radios./ De n-ar fugi-nfidelul… O, de ar sta mereu,/ Cu cântecumi ferice, simţirea, să-i dezmierd/ Şi-n ochii mari şi bolnavi

fiinţa să mi-o pierd…” Am prelungit citatul, preţuindu-l revelator pentru terapeutica eminesciană a visului, condiţionată de fantasticul şi de feericul nocturn, singure în stare a-l vindeca, prin mijlocirea visului, de romantica maladie, denumită *Weltschmerz*.

Visul este o vocabulă care comportă disocierea dintre trezie şi somn, ca să-i deslușim sensul în context. La Eminescu ambele funcţii sufleteşti sau mai bine zis amândouă vastele domenii ale vieţii morale sunt amplu reprezentate: visarea sau reveria cu fantasmele moderate ale închipuirii treze şi oniricul cu capricioasa-i fantasmagorie, pe cât de nestăpânită şi nelimitată, pe atât de obscură şi insondabilă (cu toate ulterioarele reţete ale psihanalizei!). În cea mai tipic romantică povestire eminesciană, *Geniu pustiu*, dubletul autorului îşi lasă sărutaţi ochii ce se închideau de-o “visărie profundă“, surprinzând în iubita lui “visătoria acelei feţe palide îndreptate spre cer”. Să nu zăbovim prea mult asupra variantelor filologice ale visării, dar să nu ne scape faptul că, la subiectul feminin, fenomenul moral ne surprinde plăcut vederea prin teatralismul său, pictural, pe când la cel masculin, reţinem adâncirea lui lăuntrică.

Eroul din *Geniu pustiu*, “pierdut în *visării* (germ. *Träumerei*!) fără fine”, se identifică în transă cu “lumea cu miriade stele şi cu miriade flori”, şi le dedică “pe toate inclusiv”, “nopţile sale cele lunatice şi zilele sale cele de foc”, unei “palide umbre *de argint*”, iubitei lui, Poesis. În acelaşi mod benign, fără nici o legătură cu patologia, Făt-Frumos din lacrimă vede în somn luna ca o “cetate sfântă şi *argintie*”, iar într-un fel de clar-obscur rembrandtian asistă la o procesiune fantastică de schelete, călări pe schelete de cai, urcând în “palatele înmărmurite ale cetăţii din lună, prin a căror fereşti se auzea o muzică lunatică… o muzică de vis”. Etimologicește şi în ultima versiune a poemului faustic *Mureşanu*, poetul înţelege

prin nopţi lunatice, pur şi simplu, nopţile cu lună: "Spune-mi cântecul ce-n nopţi lunatice/ Ades-îl cânţi,/ Când luna tremură prin ceţi (ceţuri?) apatice,/ Prin codri sfinţi".

Luna este marea regizoare a feeriei nocturne, ea distribuie umbrele şi luminile, ea potenţează fantasticul şi tot ea, strămutând pe omul desţărat pe acest pământ într-un tărâm de vis, îi strecoară în suflet o ducle narcoză. Chiar în viziuni care s-ar putea părea macabre, ca aceea din *Melancolie*, convoiul mortuar al lunii, "regina nopţii moartă", conjugat cu vedenii de cimitir şi de atenanţe în paragină, precum şi cu zborul metalic al cucuvăii, cu vaiete şi "aiurit de jale", nu inspiră poetului repulsie, ci acel îndemn de "*berceuse*": "O dormi, o dormi în pace, printre făclii o mie/ Şi în mormânt albastru şi-n pânze *argintie*./ În mauzoleu-ţi mândru, al cerurilor arc,/ Tu, adorat şi dulce al nopţilor monarc", — îndemn de cântec de leagăn, cu un adânc sentiment de adoraţie.

O singură dată, idealismul filozofic de împrumut se strecoară într-o afirmaţie subiectivistă: "Te îmbeţi de feeria unui mândru vis de vară./ Care-n *tine* se petrece..." (*Scrisoarea V*). Să fie într-adevăr această feerie un fenomen strict subiectiv, iar nu o realitate obiectivă? Este o problemă exterioară subiectului nostru; la proba de foc a practicii, enorma putere de vrajă a sentimentului nocturn eminescian, asupra cititorilor de orice vârstă şi sex, constituie cea mai vie dezminţire a tezei idealiste, enunţată printre alţii şi de memorialistul Amiel, cu celebrul său aforism: "*un paysage est un état d'âme*" — un peisaj este o stare sufletească.

În componenţa cadrului nocturn, luna, stelele "curcubeele de noapte" (intuiţie eminesciană inedită!), codrul, lacul, florile decorative, fauna fantastică, cu calul de mare, de acelaşi alb sau argintiu spectral ca şi lebăda, palatul cu domă, într-un cuvânt, întreg universul feeric se constituie pe spaţii

intercontinentale, interplanetare şi interastrale, mai ales în vastele compuneri ale atelierului de tinereţe. O fecioară intangibilă ca şi luna, dar câteodată şi condescendentă, drapată hieratic, păşeşte ireal, în convoi de stele sau de însoţitoare tinere, ca să aducă mângâiere neconsolatului cosmonaut liric, bântuit de vise şi scuturat de febra cunoaşterii supreme.

Să nu uităm şi sentimentul solitudinii, exacerbat de veghe şi de insomnie la naturile "lunatice". În puţin cunoscuta, dar admirabila postumă *Luna iese dintre codri* (1874), confirmarea finală este dintre cele mai impresionante: "Înfăşat în întuneric,/ Eu nu văd, nu aud şoapte./ Ah, mă simt atât de singur./ Este noapte, noapte, noapte." Să fie acest ţipăt un apel al disperării, un S.O.S. sfâşietor? Nu credem, pentru că în strofa precedentă: "Se sting una după alta/ Şi icoana şi suspinul!", odată cu obnubilarea obiectelor perceptibile văzului, se curmă şi suferinţa.

O întrebare conexă este aceea de a şti dacă în meditaţia nocturnă biruie sentimentul de melancolie sau se estompează toate durerile. Cam acesta din urmă este răspunsul faimoasei fraze muzicale din *Scrisoarea I*: "Luna varsă peste toate voluptoasa ei văpaie,/ Ea din noaptea amintirii o vecie-ntreagă scoate,/ De dureri, pe care însă le simţim ca-n vis pe toate". Este starea de narcoză de care vorbeam mai sus. Mai amfibolică ne pare expresia aceluiaşi gând în celebra apostrofă: "Lună tu, stăpân-a mării, pe a lumii boltă luneci/ Şi gândirilor dând viaţă, suferinţele întuneci". Dând viaţă gândurilor, luna suprimă oare suferinţa sau o amplifică? Aceasta este întrebarea, stârnită de echivocitatea verbului *întuneci*. Contextul aceleiaşi *Scrisori* pledează pentru îndulcirea suferinţei, sau măcar pentru acea terapeutică morală, specifică romantismului, şi care a fost numită de un critic francez "dolorism": "Suferinţă tu, dureros de dulce" (*Oda în metru antic*). Reveria nocturnă eminesciană nu este însă dintre acelea dureros

introvertite, cu o nevoie de solitudine. Dimpotrivă, ea desfăşoară, în spaţii nesfârşite, decoruri feerice de basm, când nordic, când răsăritean, care nu trădează un "împuşcă-n lună" mizantropic închis în sine, ci mai curând pe "lunaticul" *sui-generis*, cordial şi sociabil, aşa cum ni l-au descris prietenii din tinereţe, începând cu Th. Ştefanelli. Prin capacitatea sa uriaşă de a percepe fantasticul epurat de orice element malefic şi terifiant, Eminescu este un poet al luminii, ca şi poeţii solari din filiera Alecsandri, cu dosebirea fundamentală a unei dimensiuni noi, pe care o conferă intuiţia profundă a nopţii: misterul.

MOTIVUL LEBEDEI LUI EMINESCU

Într-un univers liric de pură feerie, bidimensional, apariţia lebedei n-ar putea avea decât un rol decorativ. Sau chiar în altă atmosferă, de profundă reverie, ca aceea din *Somnoroae păsărele...* — deşi poetul însuşi foloseşte termenii de caracterizare "a nopţii feerie" —, asocierea imaginii îngerilor, invocaţi în urarea versului final, cu icoana candidei păsări, nu mai face posibilă o interpretare restrictivă:

Trece lebăda pe ape
Între tresii să se culce —
Fie-ţi îngerii aproape,
Somnul dulce!

Deşi sistemul dublu de aliteraţii din versul secund nu ni se pare dintre cele mai eufonice, opunând parcă mersului lin al lebedei nu ştim ce piedici materiale (*tre-tre*), nu fără acute repercutări sonice (*stii — să se*), strofa nu distonează în minunata incantaţie onirică a poemei.

Într-un alt decor neuitat, cu care se deschide *Scisoarea IV,* alba apariţie, de rândul acesta, a unui cârd de lebede în

graţioasă evoluţie, este chemată să contrastese cu fundalul întunecat al tabloului (“muchi de stâncă, vârf de arbor”... “stejarii... strajă de giganţi”):

> Numai *lebedele albe*, când plutesc încet din trestii,
> Domnitoare peste ape, oaspeţi liniştii acestei,
> Cu aripile întinse se mai scutură şi-o taie,
> Când în cercuri tremurânde, când în brazde de văpaie.

Epitetul prin care poetul conferă lebedelor stăpânirea domeniului acvatic, cam în felul în care şi luna, pe cer, domneşte ca “regină“, împrumută o maiestate tabloului, cu toată cinetica lui, de altfel şi ea spectaculoasă.

Cititorul familiarizat exclusiv cu antumele eminesciene va fi meditat desigur asupra acestor două unice apariţii ale decorativei păsări, care lasă o pată albă neştearsă pe retina memoriei. El n-are însă o noţiune precisă asupra atelierului uriaş pe care-l constituie aşa-zisele postume ale poetului şi nu poate şti frecvenţa exactă a motivului în ansamblul operei eminesciene. Ca să terminăm cu aceea publicată în timpul vieţii autorului, amintim că în basmul *Făt-Frumos din lacrimă* (1870), găsim un interesant episod. Când Făt-Frumos prezintă împăratului pe mireasa lui, acesta încearcă o reacţiune sentimentală neaşteptată. “Ci el nu-i spuse nimica, ci numai se uită pe luciul lacului şi ochii i se umplură de lacrimi. O lebădă îşi înălţase aripile ca pe nişte pânze de argint şi cu capul cufundat în apă sfâşia faţa senină a lacului.

— Plângi, împărate, zise Făt-Frumos, de ce?

— Făt-Frumos, zise împăratul, binele ce mi l-ai făcut mie nu ţi-l pot plăti nici cu lumina ochilor, oricât de scumpă mi-ar fi, şi cu toate astea vin să-ţi cer şi mai mult.

— Ce, împărate?

— Vezi tu lebăda ceea îndrăgită de unde? Tânăr fiind, aş trebui să fiu îndrăgostit de viaţă, şi cu toate astea de câte ori am vrut să-mi fac samă! Iubesc o fată frumoasă, cu ochii

gînditori, ducle ca visele mării — fata Genarului, om mândru şi sălbatic, ce îşi petrece viaţa vânând prin păduri bătrâne. O, cât e de aspru el, cât e de frumoasă fata lui! Orice încercare de-a o răpi a fost deşartă. Încearcă-te tu!"

Aşadar, fără atributul precis din *Scrisoarea IV*, de "domnitoare" a lacului, lebăda este înfăţişată ca făptura lui de predilecţie, de care s-ar fi îndrăgostit undele. Gestul de "sfâşiere" a feţei lacului, când lebăda îşi cufundă capul în apă, se cuvine interpretat nu în mod realist, ca un preludiu de interes alimentar, ci ca un mod precis de alintare, ca un răspuns la dragostea undelor. Numai astfel se explică răsunetul afectiv atât de puternic din simţirea nefericitului împărat, urmărit de gândul sinuciderii. Lebăda nu mai este deci domnitoare suverană, ci iubita lacului, a cărei fericire smulge lacrimile fratelui de cruce încoronat al lui Făt-Frumos.

Cu aceasta, trecem la vastul domeniu al postumelor în căutarea motivului nostru poetic. În *Diamantul Nordului* (1877), din care de altfel s-a desprins şi s-a închegat, după câţiva ani, partea întâi din *Scrisoarea IV* (1881), regăsim lacul, castelul şi lebedele într-o variantă foarte apropiată:

> Iar lebede albe din negrele trestii
> Apar *domnitorii*, ai apei acestei,
> Cu aripi întinse o scutur'şi-o taie
> În cercuri murinde şi brazde bălaie.

De aceea comentariul este de psisos. Cu alţi câţiva ani înainte (1872), tot urcând mai sus, de-a-n-daratele, în preistoria creaţiei eminesciene, se situează foarte întinsa poemă cu titlul *Povestea magului călător în stele*, a doua ca proporţii materiale după *Panorama deşertăciunilor* sau *Memento mori*, vasta frescă a istoriei universale. În *Povestea magului*, imaginea lebedei străfulgeră întâi într-o surprinzătoare comparaţie, închinată bogatei podoabe capilare a bătrânului:

Cu aripe de lebezi mari, albe, undoioase,
Pletele argintoase pe umeri-i cădea...

Mai departe însă, când magul porneşte într-o îndepărtată expediţie, un atelaj nautic spectacular, pe înstinsurile mării, este încredinţat lebedelor, ca în legendele Sfântului Graal, din care s-a inspirat, printre alţii, şi Richard Wagner, în *Lohengrin*.

Din insule bogate cu mari grădini de laur,
Lebede *argintoase* aripile-ntinzând
Veneau sfâşiind apa la luntrea lui de aur
Şi se-nhămau la dânsa şi o trăgeau cântând.

Bătrânu-n manta-i albă înfăşurat visează,
Dar lebede-argintoase luntrea bogată trag,
Al valurilor cântec pe el îl salutează —
Pe fruntea-i împletită e-o ramură de fag.

Plutind cu repejune sub palida lumină
A lunii, ţi se pare al mării Dumnezeu,
Cântat de înmiirea valurilor senină
Şi îngânat de lebezi în dulce visul său.

Nu vom urmări fantasticul itinerar al magului, dar observăm că lebedele ies întâia oară din muţenia lor de până acum şi alcătuiesc un melodios acompaniament cântecului valurilor. Albul decorativ al păsării primeşte foarte frecventul epitet eminescian, care singur ar merita un capitol, într-un studiu mai întins: *argintos* sau *de argint*. "Înhămarea" lebedelor la luntre se efectuează poate sincronic la Eminescu în episodul dacic din *Panorama deşertăciunilor* (1872).

Culcată pe jumătate, Dochia visa, frumoasă,
Şi la luntrea ei bogată lebede se-nham-acum

sau:

Luntrea cea de lebezi trasă mai departe, mai departe,
Fuge pe-albele oglinde ale apei ce se-mparte
Sub al luntrii plisc de cedru în lungi brazde de *argint*.

Ceva mai departe, "cai albi c-a mării spume", care pasc lângă izvoare înflorite, cai fantastici, cu capetele mici, îşi îndoaie gâturi lungi de lebădă.

...Coamele flutur'c-argintul,
Ca la lebede se-ndoaie gâtul lor.

Eminescu avea să mai repete apariţia fantasticului atelaj în ultima variantă (1876) din poemul său dramatic *Mureşanu*. De rândul acesta, Chipul invită în aceşti termeni pe Călugărul:

Urmează-mă în luntrea, ce dusă e de lebezi,
Pe undele oceanici, ce furtunoase, repezi
Ne-or duce-n depărtare...

Luntrea trasă de lebede este chemată să înfrunte furtunoasele valuri ale oceanului, iar mitica pasăre îi asigură stabilitatea şi mai ales direcţia. Lebăda este aşadar o cârmă vie şi luminoasă, de un cert efect decorativ.

Cuvântul *mitică* ne invoacă prin asociaţie mitul galant al Ledei, în care divinul îndrăgostit, Zeus, ca să scape de vigilenţa conjugală, ia chip de lebădoi. Nu ne-am fi abătut de la temă, reamintind povestea, dacă însuşi Eminescu, în poema *Aveam o muză* (1871), evocând o iubită moartă, poate aceeaşi din *Mortua est*, sau poate numai în ficţiune defunctă, un "elf de nea" în "strai de-argint", aminteşte de un trecut norocos:

Eu... fericit c-amantul blondei Lede,
Nebun de-amor, eu o vedeam ades.

Întâmplător asociată galant, nu în modul cel mai fericit însă şi din punct de vedere estetic, imaginea lebedei apare obsesivă la Eminescu încă de la debuturile lui. Ea face chiar obiectul unei scurte şi sprintene poeme, cu titlul *Lebăda*, datată de Pepessicius cca. 1868.

Când printre valuri ce saltă
Pe baltă
În ritmu uşor,

Lebăda albă cu-aripile-vânturi
În cânturi
Se leagănă-n dor;
Aripile-i albe în apa cea caldă
Le scaldă,
Din ele bătând,
Şi-apoi pe luciu, pe unda d-oglinde
Le-ntinde:
O barcă de vânt.

Să ne oprim asupra metaforei finale, care adaugă imaginii vizuale impresia cinetică a vitezei.

Poetul găsise această metaforă relevantă într-o încercare mai veche, *Frumoasă-i…* (datată de Perpessicius 1866); în "lacul cel verde" în care se răsfrânge cerul senin, cu "norii cei albi de argint", de pe lângă dumbrava şi ea "verde", înfiorată de zefiri:

Văd lebede, barcă de vânt
Prin unde din aripe dând…

O a doua poemă, în care lebăda apare ca un motiv central, ca un laitmotiv, este *La o artistă, II*, pe care Perspessicius o consideră dedicată Carlottei Patti, cântăreaţa în turneu pe la noi în 1869. Sunt variaţii pe tema cântecului morţii, atribuit păsării, mută pe tot timpul vieţii — fapt, în treacăt fie zis, neexact —, variaţii dintre care una singură ni se pare mai interesantă:

Cum lebăda ştie că glasul ce iese din luciul adânc
Sunt inimi de lebede stinse ce-n valuri eterne se plâng.

Lamentul valurilor, interpretat poetic, împrumută pasării mute o dramă interioară nebănuită, dar pregătită de celelalte distihuri:

Cum lebăda viaţa ei toată visează un cântec divin,
Nu cântecul undei murinde pe luciul mării senin (…)
Ci lebăda cântecul morţii, al morţii cu chipul ei drag…

Pasărea, în interpretarea thanatofilă din acest vers, ar începe să prindă şi un contur moral, dacă poema adresată ocazional unei cântăreţe i-ar fi fost dedicată exclusiv, aprofundându-şi semnificaţiile. Nu vom întâlni în toată poezia eminesciană o asemenea poemă, care să ne satisfacă printr-o idee poetică nouă şi adâncă, stârnită de "domnitoarea" apelor, idee contemplabilă în toate arborescenţele ei.

Am păstrat însă pentru la urmă o strofă misterioasă şi tulburătoare, din poema *Ondina* (1869), unde lebăda încetează, în frumuseţea decorativă a atitudinilor ei, de a fi o pasăre, ca să spunem aşa, fără mesaj.

Şi din chinuri ce mă-neacă
Eu sorb mirul cel curat
Cum o lebădă se pleacă,
Bând din lacul îngheţat.

Este un fragment dintr-un vaporos cântec de dragoste, singurul care ne poate reţine atenţia. Poetul a revenit asupra lui, în *Cântecul lăutarului* (1871), cu mici variante în primele versuri ale strofei:

D i n t r e chinuri ce mă-neeacă
Eu s o r b e a m mirul curat...

comparaţia păstrându-şi forma cristalizată.

Analiza acestei strofe este parcă mai dificilă decât aceea a poemelor întregi din care am extras-o. Mirul, după cum se ştie, în practicile rituale creştine, ca şi în cele păgâne, este un unguent sacru. Poetul îi schimbă funcţia, prefăcându-l într-o băutură cordială, reconstitutivă, tonifiantă, menită să-i aline suferinţele, nu să-l purifice etic. Acest mir, însă, care se soarbe ca o picătură de apă vie, este extras din înseşi chinurile care-l "îneacă" pe poet. Ce caută lebăda ca termen de comparaţie, în această inedită medicamentaţie morală? Are şi ea o suferinţă ascunsă? Şi în acest caz, cum şi-o

lecuieşte? Răspunsul pe care ni-l dă poetul se învăluie în sugestie, deşi imaginea gestului ei, din punct de vedere vizual, este reprezentabilă, psihologiceşte vorbind. Prin alte cuvinte, o vedem plecându-se şi "bând din lacul îngheţat". Lucrul în realitate nu este însă atât de simplu. Ca "să bea" din "lacul îngheţat", lebăda trebuie să spargă coaja lui, uneori foarte subţire, alteori nebănuit de groasă. În cazul acesta, ciocul ei puternic, prin lovituri repetate, poate răzbi stratul dens al gheţii, dar nu fără să sângereze. Comparaţia poetică ar fi perfect adecvată, când picătura de apă smulsă lacului îngheţat ar fi cucerită cu preţul sângelui, întocmai ca picul de mir absorbit de cântăreţul dolorist, din însăşi substanţa suferinţei sale.

Se cunoaşte, în celebrul sonet al lui Mallarmé, imaginea lebedei care nu s-a putut desprinde din apă, reveria ei lăsând-o pradă îngheţului. Lebăda eminesciană din *Ondina* şi din *Cântecul lăutarului* nu moare ca "*un cygne d'autrefois*", dar suferă şi ea, ca şi cîntăreţul, dintr-un destin similar, de nedeterminată esenţă şi de analoagă farmacopee psihică. Ea nu-şi divulgă secretul îndoit ce o face să sufere şi prin ce nouă suferinţă sau prin ce paroxistică durere s-ar putea vindeca. Ne rămâne nouă, în reveria noastră, de lectori împătimiţi după soluţii clare, să colaborăm cu poetul în cea mai puţin remarcată imagine şi comparaţie a lebedei din tot cuprinsul poeziei eminesciene. Atât *Ondina*, cât şi *Cântecul lăutarului*, zac în uitarea nedreaptă de care suferă majoritatea postumelor. Propunem şi altor amatori de înţelesuri poetice noi şi relevante să reflecteze asupra acestei strofe.

OBSERVAŢII ASUPRA METRICII EMINESCIENE

Este pentru toţi un fel de axiomă neîntrecuta muzicalitate a poeziei lui Eminescu. Nimeni ca autorul *Luceafărului* n-a ştiut să instrumenteze armonicile limbii noastre, fie în ritmul popular, spre a-i da inflexiuni noi, fie în toate speciile lirice ale romantismului, cum este lied-ul (*Somnoroase păsărele, Peste vârfuri, Şi dacă…* etc.), sau chiar romanţa elegiacă (*Pe lângă plopii..., Pe aceeaşi ulicioară, Dorinţa* etc.), aşa fel ca să descurajeze pe zeloşii compozitori ocazionali, fără voia lor expuşi trivializării celei mai suave expresii poetice a iubirii. Cu toate acestea, versul eminescian nu suferă calificarea scumpă parnasienilor, de impecabilitate. Poetul a râvnit desigur la perfecţiune, dar nu cu orice preţ, iar adeseori, în tumultul gândirii sau al simţirii, ritmul iniţial, iambic sau trohaic, este sacrificat expresivităţii. Odată cu bruscarea metricii, n-a fost cruţată nici gramatica elementară ocazionând multora dintre contemporanii marelui poet furii, pe cât de sacre şi de autorizate în momentul lor, pe atât de rizibile astăzi. Să fim însă bine înţeleşi: Eminescu nu cultiva licenţa de dragul ei sau de acela al scandalului, ci se folosea de ea numai atunci când nu reuşea să învingă dificultatea cazuală, iar atunci când recurgea la o soluţie îndrăzneaţă, o făcea numai pentru a-şi exprima gândul cât mai adecvat.

Autorul ediţiei monumentale, acad. Perpessicius, cum spuneam în darea de seamă despre noua ediţe populară a *Poeziilor*, în "Biblioteca pentru toţi", încearcă să rezolve unele din dificultăţile de lectură, prin intervenţia unor semne diacritice, cum sunt accentul şi trema; cel dintâi, pentru a păstra versului caracterul său iniţial, iambic sau trohaic, celălalt, pentru a desface diftongul şi a obţine două silabe în locul uneia singure. Mai rareori, în această ediţie decât în cea

monumentală, întâlnim trema. Iată un exemplu din *Memento mori*: "Iar o vale nesfârşită cu pustiile Saharei,/ Cu de flori straturi înalte cu oăze zâmbitoare..." (pag. 229), — spre a se citi o-a-ze, în loc de oa-ze, lectura curentă. Perpessicius are desigur dreptate, dar operativitatea semnului diacritic ar fi fost înlesnită de o scurtă notă a editorului. Ea lipseşte, şi cititorul poate fi nedumerit asupra valorii semnului. În ediţia monumentală, trema era folosită şi când era vorba de despărţirea diftongului *ia* (*viaţă* trisilabic: vi-a-ţă); pe de altă parte, când, invers, lectura corectă cerea diftongarea lui *i* cu *a*, despărţite silabic în cuvânt ca la *diamantină*, spre a se câştiga o silabă, *dia-man-ti-nă*, atunci intervine anacronicul i scurt. Din fericire, editorul a renunţat la acest semn avertizator, lăsându-l pe cititor să se descurce singur.

Rămâne accentul grav, de care Perpessicius uzează pe o scară foarte largă, am spune sistematic, încercând să nu-i scape nici o derogare de la ritmul corect al poemei. Este aceasta posibil? Dacă răspunsul ar fi afirmativ, metoda ar putea fi aplaudată. Se poate, fără a brusca prea mult accentul firesc, se poate citi *cùpolă* în loc de *cupòlă*, sau *òmătul*, dacă în acest fel salvăm, în *Memento mori*, conceput trohaic, ritmul respectiv:

> A lui cùpolă boltită e cu-argint înconjurată (pag. 230).

Şi:

> Şi de vânt scutură grele òmătul trandafiriu (pag.231).

Perfect! Chestiunea devine însă mai grea când metrul poetic nu mai îngăduie mutarea accentului. Alegem un exemplu probant din *Împărat şi proletar*, poemă iambică. Iată că într-o singură strofă, din cele cinci versuri, numai două pornesc iambic pe când celelalte trei încep dactilic.

> Parisul arde-n valuri, furtuna-n el se scaldă,
> *Turnuri* ca facle negre trăsnesc arzând în vânt —

Prin limbile de flăcări, ce-n văluri se frământ,
Răcnete, vuiet de-arme pătrund marea cea caldă,
Evul e un cadavru — Paris al lui mormânt.

Editorul n-a încercat intervenţia vreunui semn diacritic, şi a făcut bine, pentru că orice încercare ar fi fost zadarnică. Accentul nu mai poate fi deplasat după voia noastră. Versul acuză o triplă licenţă dactilică în strofă. La fel în strofa celebră, care începe cu *Sfărmaţi statuia goală a Venerei antice*, unde versurile 2 şi 3 încep cu un dactil: "*Ardeţi a-cele pânze*" şi "*Ele stâr*-nesc în suflet", dar unde versul 4 are primul emistih cu totul aritmic, ca să nu spunem prozaic: "A perfecţiei umane!"

Am spus că editorul încearcă folosirea sistematică a accentului grav, pentru îndrumarea metrică a cititorului neavizat. Este o vigilenţă de Argus, dar cu scăpări explicabile, omeneşte vorbind. Astfel, în poema incriminată într-unul din articolele noastre trecute: *O, adevăr sublime*... (fragment), lipseşte accentul grav la versurile iambice de acest fel:

Cu *sìsteme* înalte, puneţi-l în săltar...
O, dăngăniţi pe gânduri, voi, muzici, voi *sculptòri*...
Pictòri, eternitatea v-aşteaptă c-o cunună...

Să fi ezitat editorul de a recomanda lecţiunile iambic corecte: *sculptòr* şi *pictòri*? Nu cred. Perpessicius a notat de câte ori trebuie *tìmid* în loc *timid*, şi derogarea nu ni se pare mai gravă în exemplele date. Eminescu şi-a exprimat în sonetul *Iambul*, din postumele sale, preferinţa pentru iamb:

Dar versul cel mai plin, mai blând şi pudic,
Puternic iar — de-o vrea — e pururi iambul.

În primele versuri îşi mărturiseşte năzuinţa către perfecţia metrică: "De mult mă lupt cătând în vers măsura,/ Ce plină e ca toamna mierea-n faguri,/ Ca s-o aştern frumos în lungi şiraguri/ Ce fără piedici trec sunând cezura".

Acest ideal formal nu l-a realziat totdeauna. Cine i-ar putea-o reproşa? Decât o searbădă regularitate metrică, a versului bătut la metronom, ca în poeziile epice ale lui Bolintineanu, este mai bună experienţa eminesciană nedesăvârşită, cu accidente ritmice care întrerup neîntrecutele lui orchestrări şi simfonizări.

Accentul grav îl socotim un semn diacritic greu practicabil, acolo unde urmează să fie pus pe o vocală ocluzivă ca î (â), deşi dicţionarele nu se dau în lături de la etajarea accentelor suprapuse. Aşa s-ar cere, bunăoară, în versul: "Zeii urlă - stânci se clatin, norii-n fâşii se destramă" (apg. 237). Versul este trohaic. Perpessicius, renunţând judicios la ü scurt, lasă în strofa următoare nerezolvată "problema" rostirii monosilabice a lui Zeus, în versul: "*Zeus* de nori adunătorul urcă bolta maiestoasă!" Cu atât mai bine! Chestiunea este şi rămâne insolubilă, afară dacă n-am reînvia pe ü scurt şi am apela şi la alte semne din vechea recuzită lexicografică. Cea mai practicabilă este *punctul* subpus, pentru accentul tonic: *fâşii*. Dar mai frumos este textul curat, fără nici un fel de semn diacritic! Cititorul eminescian împătimit va învinge singur toate dificultăţile metrice.

UNIVERSUL RURAL EMINESCIAN

Pui al naturii, ca şi marele său prieten humuleştean, Mihai Eminescu a păstrat vii în memoria sa afectivă locurile copilăriei sale sprinţare şi meditative totodată, cu imaginile lor triste sau tonice, realiste până la grotesc sau ideale în mod feeric. Puţine i-a fost dat să le fixeze în proză şi în versuri, dar atâtea câte ne-au rămas sunt suficiente ca să ne putem îngădui măcar schiţarea viziunii sale agreste, în cadrul mai larg al concepţiei lui despre viaţă şi univers. De bună

seamă, gândul tuturor cititorilor eminescieni împătimiţi, puşi în faţa acestei probleme, se îndreaptă din capul locului către poema *Sara pe deal*, asociată tuturor ascultătorilor radiofoniei noastre de timbrul grav al maestrului Mihail Sadoveanu, neîntrecutul ei lector. Se ştie sau se presupune cu oarecare temei că această poezie, unică prin forma ei metrică şi prin accent sufletesc, face parte din ciclul închinat amintirii celei dintâi fete îndrăgite, la vârsta adolescenţei, unei Marii din Ipoteşti sau din împrejurimi, încetată din viaţă înainte de vreme şi plânsă în *Mortua est*. (Vezi *Poezii*, ediţie întocmită şi comentată de G. Călinescu, Editura Naţionala-Ciornei, *Sara pe deal*, nota cu referire la ms. 2262, f. 33: "O, dulce înger blând,/ Cu ochi uimiţi de mari, / La ce mai reapari / Sângreui al meu gând? / Părea că te-am uitat, / Că-n veci nu-i mai veni / Să-mi aminteşti o zi / Din viaţa mea de sat".) În forma ei manuscrisă completă, după strofa penultimă şi înaintea celei finale, urmau altele două, suprimate de redacţia *Convorbirilor literare* (1 iulie 1885), într-un moment când autorul "fulgerat de Apollo", ca şi Hölderlin, nu se mai interesa de textele sale manuscrise, lăsate în păstrarea lui Titu Maiorescu. Efuziunile de dragoste adolescentină, concretizată în nevinovate mângâieri, să fi speriat pe Iacob Negruzzi, statornic urmărit de reacţiunile pudibunde ale "duducăi din Vaslui"? Iată textul neincriminabil:

"Te-i rezema, dulce copil, de-al meu umăr — / Şi fir cu fir păru-ţi aurit am să-l număr, / Ap-am să beau din a ta gură, frumuseţe, / Dulci sărutări din ai tăi ochi de blândeţe./ / Îmbrăţişaţi noi vom şedea la tuplină, / Fruntea-mi în foc pe-ai tăi sâni se înclină, / Ce alături cresc dulci, şi rotunzi ca şi rodii — / *Stelele-n cer mişcă auritele zodii*!"

De n-ar fi decât acest splendid vers, de intensă poezie astrală, strofele nu au meritat surghiunul lor din textul "definitiv", la a cărui canonicitate am putea, fără părere de rău, renunţa.

Chietudinea supremă a finalului, cu somnul curat al celor doi adolescenţi, rezemaţi în capete, "sub înaltul, vechiul salcâm", ca şi teiul, alt pom sacru din pantheonul naturist al poetului, adorat pentru virtuţile sale odorifere şi onirice, încheie tabloul neuitatei idile.

Cu toate dimensiunile ei materiale reduse, larga viziune se deschide, ca o simfonie, cu preludiul muzical de lungă rezonanţă interioară, al vechiului instrument muzical ţărănesc, buciumul, a cărui nesfârşită vibraţie dureroasă se armonizează atât de bine cu mersul trudit al vitelor, după o zi grea de muncă, drumul lor luminat fiind de licărul stelelor, precum şi cu plânsul limpede al fântânilor:

"Sara pe deal buciumul sună cu jale, / Turmele-l urc', stelele scapără-n cale, / Apele plâng clar izvorând în fântâne; / Sub un salcâm, dragă, m-aştepţi tu pe mine".

Acest "prezent etern", cum îl numea mult regretatul Tudor Vianu, urmând după epitetul atât de simplu şi de autentic al dragostei, este modul liric cel mai propriu actualizării unor imagini ale vieţii câmpeneşti.

Fără a îmbrăca forma sacrei indignări, tabloul parţial al muncii, la sfârşit de zi de lucru, este îmbogăţit prin acele neuitate imagini din strofa IV: "Şi osteniţi, oameni cu coasa-n spinare / Vin de la câmp..." Atât şi este destul ca să ne lase sugestia momentului istoric al feudalităţii întârziate în regimul agrar, fără ca reforma lui Cuza, sincronică acestei idile, să fi adus doritul corectiv neechităţii sociale. O largă perspectivă încape în densul tablou: dealul şi valea, satul mizer, cu "streşine vechi", fântâna cu cumpănă şi ea veche, scârţâitoare, stâna cu cântec de fluier în surdină, într-o neuitată îmbinare de sunete, din care nu lipsesc toaca şi "glasul" vechiului clopot, tot atât de bogată ca şi imaginile vizuale, în bătaia feerică de lumină a lunii şi cu ivirea printre nori a stelelor, care "nasc umezi" ca nişte lacrimi de lumină, pe

"bolta senină". Momentul iubirii — chiar al celei mai candide — începe când satul adoarme şi amuţeşte. Îndelung şlefuită, poema nu are lungimi, iar frecvenţa meditată a unui singur epitet: *vechi* (streşine, clopotul, salcâm) ne potenţează reveria, făcându-ne să reflectăm asupra simţirii adolescenţilor îndrăgostiţi, în cadrul vast al unui decor în care eternitatea, vechimea şi clipa cronometrează dimensiunile duratei, sub "straja" lunii.

Dacă satul, în asfinţit de seară, cu notele realiste ale trudnicului regim agrar, nu apare decât o singură dată în poezia eminesciană, autorul ne-a lăsat însă în manuscrisele mai puţin cercetate cheia specificului său: "Caracterul vieţii de sat este liniştea şi tăcerea. Ziua oamenii fiind la lucru, numai copiii se joacă în colbul drumului, babele de tot bătrâne şed torcând la umbră pe prispă şi moşnegii adunaţi la crâşmă îşi petrec restul vieţii lor bând şi povestind. Abia seara, când satul devine centrul pământului ce-l înconjură, se începe acea duioasă armonie câmpenească, idilică şi împăciuitoare. Stelele izvorăsc umede şi aurite pe jumalţul cel adânc şi albastru al cerului, buciumul s-aude pe dealuri, un fum de un miros adormitor umple satul, carele vin cu boii osteniţi, scârţâind, din lanuri, oamenii vin cu coasele de-a umăr, vorbind tare în tăcerea serii, talangele turmelor, apa fântânelor, cumpenele sună, scrânciobul scârţâie-n vânt, câinii încep a lătra şi prin armonia amestecată s-aude plin şi languros sunetul clopotului, care umple inima cu pace." Citatul este luat după recenta ediţie critică de *Proză literară* (p.285-286), îngrijită în spirit ştiinţific de Eugen Simion şi Flora Şuteu, şi anume dintr-o schiţă cu titlul *La curtea cuconului Vasile Creangă*, întâia oară relevată de acad. G. Călinescu şi publicată integral prima dată în ediţia Al. Colorian.

Asemănarea dintre acest text de proză şi poemul *Sara pe deal* este izbitoare. Nu ne oprim să cercetăm ordinea lor probabilă de succesiune.

Dacă am consulta încă o dată opinia autorizată a celui ce a descoperit-o, bucata de proză ar data circa 1875, pe când *Sara pe deal* ar fi fost concepută cu cinci ani înainte. Oricum ar fi, comentariul vieţii de la ţară nu se poate să nu surprindă plăcut prin marea bogăţie de note vizuale, olfactive şi auditive, acestea din urmă caracteristice prin "armonia amestecată" a sunetelor (caracteristic eufemism pentru ocolirea cuvântului dizarmonie!). Eufemismul este relevant pentru timbrul afectiv al viziunii satului, pe cele două inegale registre, al zilei şi al serii. Viaţa de la ţară se intensifică seara, înainte de a intra în liniştea restauratoare a nopţii.

Începutul schiţei preludează însă cu un splendid tablou comparativ între "ţara de jos a Moldovei", dominată de dealuri şi râpe, şi cea de sus, "adevăratul grânar al Moldovei", cu deosebirea de la această regulă a văii Siretului şi a Sucevei, "care prin perspectiva sa frumoasă, prin mândra depărtare a dumbrăvilor sale şi prin acea întinsoare molatică şi strălucită sub o boltă ce pare a fi menită a fi etern albastră, pare un rai pământesc" (*ibid*., pag. 284). Nu vom zăbovi pe cât s-ar cuveni asupra tabloului social şi familial, cel din urmă cu totul remarcabil prin varietatea tipologică: cuconul Vasile Creangă, soţul vârstnic, femeia sa, "mult mai tânără decât el şi încă destul de frumoasă", fiul lor, Iorgu, fratele mai mare al celui dintâi, hagiu, un "Solomon al curţii frăţâne-său", apoi cuconul Drăgan Ciufă, "antiteză întrupată a precedentului", poetul Profirie Rufă, dădaca ţigancă, o copilă Ana, orfană de mamă. Cel social este însă viciat de viziunea patriarhală a boierului "bun", drept cu "supuşii" săi, poate însuşi patronul lui Gh. Eminovici, dacă am judeca după destul de bogata lui domesticitate, compusă din vechil, un "stalmaistru" ungur, un doctor de casă neamţ şi chiar un biet scriitoraş, îngăduit la coada mesei. Ne-ar fi greu să vedem într-o grupare atât de omogenă şi de realist zugrăvită — nu în raporturile de clasă,

eronat prezentate, ci în portretistica individuală — nişte simple ficţiuni. Cu amintiri personale din copilărie şi adolescenţă, cu caracterizări etice auzite poate acasă, poetul a reconstituit, credem, mediul de la Dumbrăveni în mai mic, neîndrăznind poate să aspire la recompunerea prea vastului domeniu şi a uriaşei domesticităţi a cuconului Costache Balş. Ce e drept, momentul istoric este împins cu câteva decenii în urmă, puţin după alegerea (1828) întâiului domn pământean, Ioan Sandu Sturdza, rău văzut de marii boieri, pentru că fusese înălţat dintre cei mai puţin bogaţi, chipurile "numai pentru că era om chipos şi avea o barbă neagră şi frumoasă, fără pereche în împărăţia sultanului".

Eminescu s-a arătat mai bine inspirat în planturoasa schiţă, neisprăvită ca şi precedenta, cu titlul *Părintele Ermolache Chisăliţă* (*ibid*., p. 295-296).

Fără a mai nutri ambiţia configurării unei caste în lumina avantajoasă a unei concepţii sociale discutabile, înclinată să idilizeze raporturile dintre clase, prezentându-le într-o armonie patriarhală, poetul a surprins într-o viziune de mare efect plastic aspecte ale vieţii bisericeşti a satului. Comentatorul recentei ediţii apreciază această schiţă ca pe una "scrisă în genul unei snoave de-a lui Creangă, dar cu observaţii pătrunzătoare" (pag. 381). Prin stilul ei oral, schiţa poate lăsa această impresie, însă enorma vervă parcă flamandă, breugheliană, a tabloului, îi conferă o certă pecete proprie. Popa poreclit Melesteu, cu înfăţişare de tâlhar, prost şi beţiv, fecior de porcar, popit pentru că era "leneş, rău şi târziu la minte", pe adevăratul lui nume Ermolache Chisăliţă, spune evangheliile pe de rost, fără să ştie a citi, suduie în biserică, îl bruschează pe bunul său dascăl, Pintilie Buchilat, de statură minusculă, asistat fiind şi de un paracliser onorific, "palamarul" Nicodim Parpalac, băiat prostuţ, însă ambiţios, spunând şi el crezul pe dinafară şi trăgând bine clopotul

"într-o dungă, de gândeai că arde satul". Povestea, stimulată prin invocarea repetată a Muzei, ca într-o epopee comică, înfăţişează o păţanie de pomină a slujbei bisericeşti, soldată cu panică în sat, cu confundarea popii cu dracul, cu molestarea de către popă a dascălului şi cu un cortegiu grotesc în drum spre cimitirul satului. Interesantă este şi verva onomastică, asociată celei descriptive şi celei epice: pădurarul se cheamă Iftimie Fedeleş, ţăranii expediţiei nocturne se numesc Mitruţă Buruiană, Ftoma lui Culbeci, Curcă, Vasălie Cotcodac, Neagu a lui Şolomon. Fantasticul cortegiu este onorat în deriziune cu epitete individuale omerice, ca "viteazul" şi "mărinimosul", apoi cu altele, colective, ca "isteţii", "straşnicii şi înţelepţii".

Alte aspecte ale vieţii săteşti, de aprinsă coloratură lirică, se întâlnesc în *Geniu pustiu*, cu amintiri poate din peregrinările suflerului pe apa Mureşului, unde se localizează, proiectându-le însă în momentul luptelor lui Avram Iancu. Sunt desigur imagini trăite, afară de aceea a satului ars şi pustiit. Episodul morii plutitoare, de pe Mureş, incendiată în urma feloniei morarului, îmbracă o neobişnuită grandoare tragică: "Aspect teribil. Urlau roţile, scrâşneau pietrele, trosnea înflăcărată moara, ţipa cu sălbătăcie morarul în mormântul de jar. Întreaga moară părea un bătrân şi bolnav balaur de foc, care scormolea urlând, cu aripile lui, valurile roşite de foc ale apei. Moara-nota repede, dusă şi de învârtitura roţii, şi de repeziciunea apei. Dumbrăvile de pe maluri se-nroşeau pe unde trecea palatul arzător şi deschideau cărările lor de pădure ochilor ce urmăreau spectacolul... Norii cenuşii ai cerului se roşise de foc, fumul cel greu şi gros ce-l lăsa în urmă moara ce fugea ne-neca răsuflarea" (p. 186—187).

Fantasticul născocitor al acestui tablou pune în gura povestitorului imaginar reflecţia: "Nu voi uita niciodată acel spectacol unic în felul său".

Nici cititorul de astăzi, stimulat de sărbătorirea genialului poet să-şi lărgească interesul peste întreaga operă literară

eminesciană, nu poate uita această viziune de apocalips. El este solicitat să-şi consulte propriile impresii pe care le sugeră universul rural al celui ce a scris *Sara pe deal* şi atâtea alte minunate pagini de proză, în care se îmbină observaţia realistă cu viziunea fantastică sau grotescă, adevărul cu ficţiunea. Oraşul, pe care poetul nu l-a iubit, n-a avut norocul unor atât de vrăjite evocări.

ÎNTÂII PROTAGONIŞTI AI TEATRULUI CARAGIALIAN

După relatările unora dintre prietenii lui — şi îndeosebi Vlahuţă, mai uşor mistificabil decât alţii, umorişti şi ei, aşadar mai lucizi —, Caragiale s-ar fi crezut cu tot dinadinsul un "om fără noroc"! Anecdota cu portocala seacă, seacă nu de felul ei, ci pentru că el, omul fără noroc, ar fi atins-o, uscând-o, prin simplul contact manual, anecdotă povestită de Vlahuţă, are pentru mine savoarea mistificării transcendente, a unui genial discipol al lui Comus, înconjurat de ageamii. Oricum ar fi, serios sau nu, tâlcul acestui eres, surprinzător la un om prin excelenţă înarmat împotriva atât a prejudecăţilor, cât şi a superstiţiilor, este dezminţit cel puţin prin marea pleiadă de actori care i-au creat cei dintâi rolurile. Dar nu numai atât. Omul care se credea cu mâna blestemată a avut ceea ce se cheamă "mână bună", încă înainte de a debuta ca autor original. Mă refer la excepţionala traducere cu care a dotat Teatrul Naţional, acea tălmăcire în versuri a tragediei *Rome vaincue* de D.-Alexandre Parodi. În acel moment, al premierei *Romei învinse*, la data de 21 mai 1878, Caragiale era un scriitor necunoscut, deşi debutase de patru ani în literatură şi gazetărie. Numele lui n-a figurat pe afişul premierei şi nici în anunţurile presei. A doua zi, i se duse vestea

ca traducător excepţional, lăudat fiind de Alecsandri şi de Titu Maiorescu, care-l primi la seratele bucureştene ale *Junimii*. În acelaşi timp, piesa a adus "noroc" unor viitori mari artişti, până atunci cu totul neobservaţi. Este vorba de Aristizza Romanescu şi de Constantin I. Nottara. În rolul unei vestale naive, care s-a crezut vinovată de dezastrele Romei, printr-un inocent vis de dragoste, Aristizza a ieşit din anonimat. Iar Nottara, căruia i s-a încredinţat un rol episodic de senator, a fost remarcat de D. C. Ollănescu-Ascanio, autor dramatic cu greutate, viitor academician şi istoric al teatrului nostru. Cu aceasta suntem însă în pragul subiectului şi am făcut doar simpla dovadă că acela care se credea fără noroc aducea noroc celorlalţi.

Când se produce, la un an, ba chiar mai puţin, după "norocosul" debut al traducătorului, lovitura de teatru a *Nopţii furtunoase*, i-a venit lui Caragiale rândul să fie servit de o echipă de zile mari. Cu excepţia lui Ion Panu, în rolul lui Dumitrache Titircă Inimă-Rea, o "utilitate" în teatru, dar nu un actor de valoare, toţi ceilalţi protagonişti, şi mai ales bărbaţii, au fost la înălţime. Pe Nae Ipingescu, ipistatul, l-a creat Ştefan Iulian, comicul cel mai răsfăţat, în acel moment, al întâiei noastre scene. Era societar clasa a II-a, deşi în vârstă de numai 27 de ani. Cronicarul de la *Binele public* a făcut un neuitat portret al ipistatului, aşa cum l-a creat Iulian, sau, cum am spune astăzi, a relevat puterea extraordinară de tipizare a actorului — fără să recunoască meritul primordial al autorului. Un cronicar dramatic pretenţios — l-am numit pe D. D. Racovitză-Sphinx, acelaşi căruia i s-a imputat cabala de la premiera comediei *D-ale Carnavalului* — vedea în Iulian "personalitatea cea mai înzestrată de natură din artiştii noştri care au urmat după Millo şi Pascaly". Tot el îl numeşte "răsfăţatul tuturor, idolul publicului nostru". Într-adevăr, când a murit, înainte de a împlini vârsta de 40 de ani, răpus de tuberculoză, jalea unanimă a anticipat aidoma doliul pub-

lic în urma convoiului lui Leonard, pe care l-am apucat în plină glorie şi l-am plâns (dar mai moderat!) laolaltă cu femeile de toate vârstele.

Criticul literar N. Petraşcu, un alt contemporan, îl punea pe Iulian pe acelaşi plan cu Grigore Manolescu şi chiar cu Millo. Caragiale, mai sever, îl punea pe acesta înaintea tuturor, ca pe un artist "absolut", care n-a mai fost egalat de nimeni. "Întocmai cum Millo a fost geamănul lui Alecsandri — scria Petraşcu, ridicând comediile poetului la cel mai înalt grad de interpretare —, tot aşa Iulian a fost geamănul lui Caragiale. S-ar putea zice că unul fusese născut pentru celălalt. Tipurile pieselor lui Caragiale erau străbătute de talentul comedianului în toată întregimea lor sufletească şi se arătau perfect de vii pe scenă în totala lor complicaţie (= complexitate!) firească."

"Incomparabilul" Iulian avea însă un emul redutabil în ceva mai tânărul Mihail Mateescu, care a creat rolul lui Rică Venturiano. Caragiale l-a iubit parcă mai mult pe Mateescu decât pe Iulian, cu care s-a cam ciocnit în timpul direcţiei sale generale (1888—1889). Făcând elogiul lui Iancu Brezeanu, şeful celei de a doua generaţii de protagonişti ai săi, Caragiale arată o certă preferinţă pentru Mateescu, mort înainte de vreme, de aceeaşi neiertătoare boală ca şi Eminescu. Mateescu şarja uneori, dar în momentele lui cele bune avea o mască senină, pe care unii critici teatrali o numeau impropriu "olimpiană".

Livescu, în amintirile lui, spunea că într-o vreme "lumea venea la teatru pentru Mateescu şi Iulian". Erau comicii cei mai gustaţi. "Se deprinsese să-i vază pe ei, în serile când Manolescu le cruţa lacrimile". Provincialii, amatori de teatru, când veneau în capitală, se interesau întâi dacă Iulian şi Mateescu sunt pe afiş. Iulian era şi un bun tenor şi în rolul porcarului Jupan din *Voievodul ţiganilor* a ţinut un an întreg afişul, recoltând la "benefissul" său, cu acest spectacol, pe lângă reţeta cea mai mare, un şir de daruri din toate părţile,

pe care a trebuit să le încarce de la teatru cu căruţa. A fost, *mutatis mutandis*, şi întâiul nostru Leonard, într-un moment când opereta nu-şi luase avântul deplin.

În rolul lui Chiriac, s-a afirmat cu autoritate Grigore Manolescu, marele actor, încă nehotărât între comedie şi dramă, jucându-le pe amândouă cu acelaşi avânt, dar parcă întrevăzându-şi chemarea. De aceea, Slavici, în recenzia sa de la *Timpul*, îi reproşează că şi-a interpretat rolul "prea dramatic". Mai competentul cronicar de la *Binele public* îl avertizează şi el ca în scenele de gelozie "să se ferească a nu da în gama pasiunii dramatice". Actorul ştia să smulgă în acest rol efecte comice, rozându-şi mustăţile şi privind pieziş.

Grigore Manolescu a murit tânăr, ca şi Iulian şi Mateescu, dar în scurta lui existenţă el a fost un exemplu viu al minunilor pe care omul le poate realiza în viaţă prin voinţă. Când s-a înscris în Conservator, la clasa lui Ştefan Vellescu, era un băiat slab, peltic, cu mâinile lungi şi cu picioarele crăcănate. La sfârşitul anului, îşi corectase defectele, luând fruntea promoţiei. A ajuns prin voinţă şi muncă un mare prim-amorez, viril, frumos, cu privirea hipnotică, cu timbrul cald, pătrunzător, superior, după Livescu, lui Delaunay de la Comedia franceză, lui Reimers de la Burgtheater din Viena, partenerilor lui Sarah Bernhard, Albert Darmont şi Alexandre şi altora.

Aristizza a fost un excelent Spiridon, în travesti. Ea a povestit cum tatăl ei, actorul C. Dimitriad, i-a rectificat coafura şi "fizionomia", mânjind-o cu cărbune, ca să nu pară prea spilcuită.

În rolul Vetei, a jucat atât de bine Anna Dănescu, societară clasa a II-a, încât Slavici a găsit-o "mai presus de toate aşteptările". Pe Ziţa a făcut-o cu succes frumoasa Anicuţa Popescu, societară clasa a II-a.

După a doua reprezentaţie, piesa a fost scoasă de pe afiş de Ion Ghica, directorul general, care-i modificase sfârşitul fără

să-l consulte pe autor. *O noapte furtunoasă* a trebuit să aştepte aproape 5 ani reluarea la Teatrul Naţional, sub direcţia nouă a lui Grigore Cantacuzino. În interval, comedia se jucase pe scenele teatrelor de vară din Bucureşti şi devenise cea mai populară dintre producţiile româneşti originale. Se jucase cu aceiaşi protagonişti, cu excepţia lui Titircă, preluat de comisul N. Hagiescu, acelaşi care avea să-l creeze pe Conu Leonida.

A doua comedie a lui Caragiale, *Conu Leonida faţă cu reacţiunea*, a fost interpretată întâi de Hagiescu, aşadar, iar în rolul Efimiţei, de Mateescu, în travesti. Piesa n-a cunoscut succesul pe care-l merita.

O distribuţie festivă a fost aceea de care s-a bucurat *Scrisoarea pierdută* la premieră (13 noiembrie 1884).

Constantin I. Nottara a deţinut impecabil rolul prefectului Tipătescu. Tot el a avut direcţia de scenă, ajutat de autor, care făcea totdeauna propria lui regie, jucând şi mimând toate rolurile. Acest minunat actor, care a făcut epocă în teatrul nostru, mai ales ca tragedian, a fost şi el, din tinereţe, ca şi Grigore Manolescu, un erou al voinţei. Racovitză-Sphinx a remarcat că multă vreme Nottara s-a mulţumit să stea în culise, aşteptând să-i vină rândul la cor sau în figuraţie. Până la rolul "semi-mut" din *Roma învinsă*, nimeni n-a bănuit în băiatul acela modest stofa din care era croit.

Mediocrul Ion Panu, în rolul lui Agamiţă Dandanache, a fost totuşi superlativ apreciat de către Ascanio, care a numit cu acel prilej pe Millo ca singurul în stare să-l joace "tot astfel ca d-sa". Aşadar, Panu s-a întrecut pe sine, într-un "rol atât de puţin marcant", după aprecierea superficială a cronicarului.

Ştefan Iulian reeditează cu comisarul Ghiţă Pristanda marele său succes cu Nae Ipingescu, ipistatul din *Noaptea furtunoasă*.

Iar Mihail Mateescu, în *Cetăţeanul turmentat,* atinge o nouă culme a carierei lui. Generaţia următoare nu şi-a putut

închipui un alt Cetăţean turmentat decât acela al lui Iancu Brezeanu. Numai cine l-a văzut pe Mateescu, cu candoarea lui unică, era chemat să aprecieze şi să compare.

Aristizza Romanescu a pus la contribuţie toate resursele feminităţii şi inteligenţei scenice în rolul complex al Zoiţei, "damă bună" numai prin optica specială a Cetăţeanului turmentat.

Scrisoarea pierdută "lansează" două sau trei talente. Încă o dată, Caragiale are mână bună! Primul nu este tocmai un tânăr. Ioan Petrescu, mai târziu una din figurile mari ale Teatrului Naţional, era de curând promovat societar clasa a III-a. Rolul lui Zaharia Trahanache marchează o etapă hotărâtoare în cariera sa. Este întâia lui afirmare deplină.

Deţinătorul rolului lui Caţavencu, Iancu Niculescu, abia împlinise 21 de ani. Era "gagist" (stagiar), cu salariul lunar de 100 de lei. Caragiale îi va dubla leafa peste patru ani, ca director al Teatrului Naţional, recompensându-l pentru strălucitul său succes din *Scrisoarea pierdută*. Şi rolul lui Farfuridi este încredinţat unui debutant de talent, Alexandru Catopol, cu doi ani mai vârstnic decât precedentul, dar cu o clasă inferior.

Un coleg al lui Iancu Niculescu, Leuşteanu, joacă rolul lui Brânzovenescu, achitându-se corect. După cum se vede, *Scrisoarea pierdută* a fost piesa prin excelenţă a promovării tinerilor. Cum Caragiale şi-a rezervat, alături de Nottara, grija punerii în scenă, tot lui trebuie să-i atribuim generoasa iniţiativă de a încerca o echipă proaspătă, lăsând-o să-şi dea măsura capacităţii. A fost un exemplu greu, dar trecut cu succes de toţi tinerii, în frunte cu Iancu Niculescu, comicul proeminent al Teatrului Naţional, după moartea lui Mateescu şi a lui Iulian (1891—1892).

Cam aceeaşi echipă de comici colaborează la premiera fără succes a *D-ale Carnavalului*, la 8 aprilie 1885: Iulian-Iancu Pampon, Mateescu-Catindatul, Catopol-Crăcănel, Niculescu-Iordache. Nottara îl face pe frizerul "subfirug", excelenta

veche comediană Frosa Sarandi, pe Miţa Baston, iar tânăra Amelia Wellner, pe Didina Mazu. "Căderea" nu e provocată însă de vreo carenţă a actorilor, ci este rezultatul unei cabale.

Mai discutabilă a fost distribuţia *Năpastei*, la 3 februarie 1890. Caragiale înfruntă întâia şi ultima oară scena cu o dramă. Aristizza, cea mai bună artistă dramatică la acea dată, recunoaşte în amintirile ei că a avut în rolul Ancăi "cel mai mare nesucces" din cariera ei. Autorul schiţei *Ţal* i-ar fi putut răspunde că ea plătea acum cu un neaşteptat eşec triumful din *Roma învinsă* şi succesul din *Noaptea* şi *Scrisoarea*. Totul se plăteşte în viaţă! *Ţal*... Nici Grigore Manolescu, atunci în apogeul carierei, nu şi-a dat toată măsura talentului în rolul lui Dragomir. În schimb, Nottara, în *Ion Nebunul*, compune o creaţie care smulge elogii unanime. Anumite inflexiuni ale vocii, spunea Aristizza, aveau să-i rămână obsesiv actorului, câtăva vreme, în roluri de altă structură. Generaţia mea nu l-a mai văzut în acest rol pe Nottara, ci pe Iancu Brezeanu, care a reuşit şi el o creaţie, netributară marelui său înaintaş, după cum astăzi Emil Botta a reuşit să facă altceva decât Brezeanu, cu aceeaşi forţă creatoare.

Perfecţia în serie ne pare aproape neconceptibilă, dar teatrul caragialian a cunoscut-o cu prisosinţă. Autorul, ca propriu regizor, alături de Nottara, şi-ar fi putut revendica o parte din succesul *Scrisorii* şi al celorlalte piese. Rămâne însă întrebarea dacă şi-a dat el însuşi seama de un fapt. Şi anume că a dispune din primul ceas de o pleiadă de mari actori dramatici, ca Grigore Manolescu, Constantin I. Nottara şi Aristizza Romanescu, precum şi de mari comedieni ca Ştefan Iulian, Mihail Mateescu şi Iancu Niculescu, ca să-i pomenim numai pe cei mai buni, ar putea fi privit, fără nici o superstiţie, ca un adevărat "noroc" pentru un autor. Molière n-a avut parte de artişti de această clasă, în vremea lui. Şi nici Shakespeare, pe câte ştiu.

CARAGIALE ŞI SUGESTIA

La jubileul revistei *Steaua*

Nu ştiu dacă I. L. Caragiale s-a folosit vreodată de cuvântul *sugestie*. Procedeul îi era însă familiar. El constă în strecurarea în mintea cititorului a unei noţiuni, printr-un alt termen decât cel propriu. Simboliştii francezi, şi cu deosebire Mallarmé, l-au teoretizat, ca pe un mijloc artistic prin definiţie poetic. Se citează adesea răspunsul lui Stephane Mallarmé la ancheta lui Jules Huret asupra evoluţiei literare: "A numi un obiect înseamnă a suprima trei pătrimi din plăcerea pe care ţi-o dă poemul; a-l sugera, iată scopul". Sau, în *Divagaţii*: "A evoca în voită umbră obiectul, prin cuvinte aluzive, niciodată directe, reducându-se la o tăcere propriu-zisă, comportă o tentativă apropiată creaţiei". Am arătat recent locul ironiei în opera lui Caragiale. În sens strict, ironia utilizează antifraza, ca să sugereze sensul contrar (inteligenţă pentru prostie, frumuseţe pentru urâţenie, onestitate pentru necinste etc.). De rândul acesta, îmi propun să ilustrez printr-o singură schiţă modul sugestiv al literaturii caragialiene. Am ales *Ultima emisiune*..., publicată întâia oară în foiletonul cotidianului *Universul*, de la 6 noiembrie 1900, şi retipărită anul următor în volumul *Momente*. După cât îşi aminteşte Ecaterina Logadi-Caragiale, tatăl ei citea în familie începutul bucăţii, cu pasajul preferat: "La o răspântie de mahala..." Despre acest moment descriptiv, de toamnă mohorâtă, el adăuga: "Voi nu ştiţi câtă migală, câtă trudă m-au costat aceste rânduri, dar am reuşit să pictez acest colţ de mahala cu cârciuma îmbrobodită în ceaţă şi amorţită în frig". Întreaga schiţă, dacă nu mă înşel, este compusă simfonic, în semitonuri şi nuanţe până către sfârşit, când apariţia preotului şi a paracliserului său introduce o notă de trivialitate acută, printr-un contrast calculat, decenţa fiind reprezentată prin

stilul de viaţă a trei epave, tustrei ţigani. Fără a fi pledat vreodată cauza acestor dezmoşteniţi ai trecutei orânduiri sociale, Caragiale şi-a arătat indirect simpatia faţă de dânşii în nuvela *Două lozuri*, punând în lumină crudă mijloacele barbare ale poliţiei, spre a smulge mărturisirea "furtului" din partea unor nevinovaţi. De rândul acesta, el pune în scenă obişnuita reuniune de seară a unui trio de cerşetori, dedaţi la darul beţiei. În ordinea "intrării", ei sunt: domnul Iancu Bucătarul, un sexagenar, fiu de rob, vestit bucătar pe vremea lui, specializat şi el în "arta culinară", trecut prin case boiereşti, la mare preţ înainte de a se uza şi îmbolnăvi; coana Zamfira Muscalagioaia, beteagă de un ochi, de o mână şi de un picior, de pe urma bătăii primite în tinereţe de la soţul ei, cântăreţ din nai, pentru infidelitate conjugală; domnul Tomiţa Barabanciu, fost toboşar municipal, pensionat din cauză de boală, "reumatism articular acut". Este o reuniune ieşită din comun, întrucât s-a produs un eveniment economic important în viaţa micii Românii de la sfârşitul secolului trecut: noua emisiune de cinci şi de zece bani (de cupru şi nichel). Cerşetorii nu ştiu dacă să se bucure sau să se intristeze de noii intruşi monetari. Coana Zamfira, bunăoară, nu-şi ascunde contrarietatea faţă de "sărăciile astea noile", cum numeşte ea, depreciativ, proaspăta emisiune subdivizionară a leului. De acord cu ea, domnul Iancu categoriseşte şi el banii "de tinichea". Comentator avizat al momentului economic, el numeşte fenomenul "semn de calicie", adică de sărăcie, iar coana Zamfira reproduce opinia străzii: "Crede, babo, că e criză", ca vorba fiecăruia, "care cum trece", de fapt însă, scuza refuzului de a da sau a monedei mărunte oferită. Ultimul venit, domnul Tomiţa, este însă de altă părere şi-şi expune "teoria financiară" văzută dintr-un unghi optimist, deoarece unii dintre cei ce n-au "alte mărunţele decât d-ăi de câte douăzeci" s-ar putea să dea mai mult. Aci ajunsese

divergenţa de opinii asupra chestiunii, când iată că "s-aude dincolo în cârciumă înjurînd cineva, foarte supărat cine ştie de ce". Cine să fie? Este părintele Matache, "urmat de paracliserul său, urmat de băiat, care aduce pe tavă o jumătate de pelin tulburel, cu două pahare curate". Ce urmează? "Cei trei camarazi salută pe părintele, care-i blagosloveşte, aşezându-se cu paracliserul la masa dinpotrivă". Coana Zamfira, în cei mai aleşi termeni, spunându-i "părinte Matache" şi cu nelipsitele cuvinte de cucernică supuşenie "săru'mâna", îl întreabă dacă a văzut "ăştia noii". La întrebarea apoi dacă vor scoate şi de cei de douăzeci, cum crede "dom'Tomiţa", cucernica faţă răspunde: "Pe dracu o să-l scoată, vai de capul vostru". Părintele este aşadar învăţat nu numai să înjure laic, dar şi să-l invoace pe Necuratul! Iar bieţilor cerşetori, le spune fără înconjur: "lasă că o să vedeţi voi, pârliţilor!!!" Sfârşitul este într-un *crescendo* neprevăzut. Preotul le aduce la cunoştinţă că este vorba să iasă monedă metalică şi mai mică, de 1 ban şi de 2 bani (de aramă), sau, în limbajul său conservator, de două parale, ba chiar:

"— Şi de câte-o para!

— De câte-o para!!

— Trăsni-i-ar Maica Domnului!!!"

Caragiale nu mai precizează cui aparţine acest blestem. Noi înclinăm a crede că el a ieşit din năduful adânc al coanei Zamfira, ca să atragă trăsnetul asupra capetelor responsabile de asemenea măsură impopulară, dacă aşa este la o adică.

Repertoriul muzical înalt cunoaşte o cavalerie rusticană, prin alte cuvinte, ridicarea, la un înalt nivel, a stilului de viaţă rural. Dacă există aşadar, prin supravegherea gesturilor şi a cuvintelor, o distincţie nivelându-i pe ţărani cu "aristocraţii", nu ne mai surprinde faptul că şi cei trei cerşetori ţigani din *Ultima emisiune*... se "domnesc" între ei şi, respectându-se reciproc, arată că sunt pătrunşi de simţul

demnităţii personale. Autorul însuşi afectează faţă de ei o consideraţie egală. Nici unul nu cerşeşte, — "cere" (termenul este al scriitorului, care explică, la fiecare dintre cei trei, ce fac în momentul povestirii). Nici unul nu bea, ei îşi fac cura, ca şi cum ar lua ape minerale. Toboşarul, spune iarăşi autorul, a fost "obosit de atâta carieră", şi în modul diplomatic în care vorbeşte de umila fostă meserie a lui domnul Tomiţa am crede, mai-mai, că e vorba de un diplomat, retras din... "carieră"! Când după menţionarea vieţii erotice aventuroase a coanei Zamfira, Caragiale trece la brutala sancţiune pe care i-o aplică soţul înşelat, scriitorul se preface mirat de acest gest, că adică respectivul "n-a înţeles, ca toţi ceilalţi, că regulile cele mai elementare ale galanteriei îl obligau să renunţe la orice scandal". Exact ca în "lumea cea bună", unde "le savoir-vivre" cerea ca soţul să-şi poarte coarnele cu dignitate.

Un dublu registru se remarcă în această magistrală schiţă: acela al unei ironii imperceptibile, în prezentarea personajelor, iar apoi acela al unei convenţii sociale, pe care o respectă cei trei cerşetori, ca şi cum ar fi conştienţi de "convenienţe". Iar din punctul de vedere al atitudinii autorului faţă de eroii săi, sare în ochi familiaritatea vulgară a preotului care înjură, drăcuieşte şi-şi desconsideră în fond parohienii de joasă extracţie.

Am uitat însă a preciza de ce este atât de supărat părintele Matache. Autorul nu ne spune, dar ne lasă a ghici. Pentru că şi el este interesat, ca şi cei trei care "cer", la produsul altei chete, a căldăruşei. Noua măsură financiară, chiar dacă a rezultat dintr-o intenţie de politică deflaţionistă, într-un ceas de criză economică, îl loveşte şi pe el. De aceea înjură Sfinţia sa la intrare. În timp ce, cum ar spune un critic freudist — deprins a manevra noţiunile de "complexe" şi de "compensaţie" —, cerşetorii profesionişti îşi păstrează decenţa şi evită ca de foc să-şi dea arama pe faţă, părintele n-are ce pierde.

Nimeni nu i-ar putea spune: "ţigane!", chiar în flagrant delict de înjurături şi drăcuieli.

Analiza unei bucăţi ca *Ultima emisiune*... nu este lesnicioasă. Se poate vorbi şi cu prilejul unei schiţe "umoristice" de un "inefabil", de o "poezie" a mizeriei stilate (ca aceea a celor trei "camarazi"), ba chiar şi de a vulgarităţii bine dozate, cum este aceea a părintelui Matache, care nu degenerează în abjecţie, ca la naturalişti. Dacă această poezie nu este o iluzie, ci o realitate, explicaţia stă în economia mijloacelor artistice caragialiene, în manevrarea sugestiei, în calităţile clasice de măsură şi de gust ale marelui scriitor.

IRONIA ÎN OPERA LUI CARAGIALE

Rolul ironiei în opera lui Caragiale este covârşitor. Fără teama exagerării se poate afirma că ironia e principala coordonată a umorului caragialian. Ca să preîntâmpinăm orice confuzie, să începem aşadar cu definiţia ironiei, cu atât mai mult cu cât de la Socrate până la romanticii germani şi de la aceştia încoace, noţiunea a trecut prin numeroase etape, a evoluat ca şi atâtea alte concepte, a variat de la epocă la epocă şi de la autor la autor. Etimologic, cuvântul grecesc, aidoma cu forma lui în limba noastră, avea înţelesul de întrebare. Ironia socratică uza de metoda zisă maieutică, adică a moşirii; din întrebare în întrebare, ieşea la iveală adevărul, filozoful simluând necunoaşterea problemei, spre a scoate de la interlocutor, punct cu punct, felul acestuia de a privi lucrurile. Întrebarea nu corespundea însă nevoii de a şti, a unui ignorant, ci unei tactici a înţelepciunii, care lua numai masca neştiinţei. La romanticii germani, ironia ia caracterul unei atitudini detaşate a artistului faţă de propria sa operă, până la anularea iluziei creatoare obişnuite; în transcendenţa

ei, ea depăşeşte universul, oamenii şi însuşi *eul* care o emite; este manifestarea lucidă a unui fel de anarhie spirituală. Ironia franciană (a lui Anatole France), ca şi cea voltairiană, de la care pleacă, presupune insurgenţa intelectului împotriva tuturor prejudecăţilor, cu deosebire a celor impuse de autorităţile clericale constituite, cultul raţiunii pure, fără încrederea absolută în rezultatele ei, cochetând aşadar cu scepticismul, nuanţată cu îngăduinţă faţă de slăbiciunile omeneşti. La Caragiale, ironia are poate ca punct de plecare idealul unui stil de urbanitate, într-o vreme când revistele umoristice, foarte la preţ şi în plină ofensivă, uzau de arma insultătoare a vehemenţei agresive. De aceea satira sa, din primele încercări de la *Ghimpele*, se diferenţiază în ton, căutând prin instrumentul urban al ironiei rectificarea stilului polemic al momentului. Ironia sa este foarte uşor de definit, ca şi antifraza, din figurile vechii retorici. Ea nu spune lucrurilor pe nume; nu întrebuinţează însă forma vagă a eufemismului, din arsenalul politeţii, ca bunăoară: un om nu prea inteligent, pentru un prost sadea. Ci, dimpotrivă, foloseşte tocmai noţiunea contrară, avantajoasă victimei: inteligentisim. Aceasta este metoda frecventă, ca să nu spunem permanentă, a lui Caragiale.

Să recurgem la un exemplu din eseistica marelui ironist. Îl alegem din *Câteva păreri anonime*, apărute în *Epoca*, la 19 iulie 1897, fără semnătură.

"De când eu am părăsit profesiunea de scriitor, s-a făcut atâta progres în publicitatea românească, încât mă simt absolut zdrobit când mă aflu în faţa unei file curate de hârtie, ştiind bine că ea astăzi nu mai suferă să fie mânjită, ca pe vremea mea, cu negreală, decât doar spre a spune o gândire. Care va să zică astăzi nu mai e permis nimănui a strica hârtia degeaba. Fericit publicul de astăzi!"

În paragraful transcris, Caragiale pare, la lectura izolată a textului, că rosteşte elogiul literaturii contemporane, faţă

de nivelul celei din trecut. Ieri, curată mâzgălitură, fără conţinut de idei. Astăzi, un progres atât de mare, încât nimeni nu mai poate scrie fără talent. Atât de mare, încât, spune "anonimul", se simte "absolut" zdrobit în faţa filei albe de hârtie, încearcă un sentiment de totală inhibiţie.

Ce este afirmaţie sinceră în această declaraţie, şi ce este, după una din definiţiile ironiei, "o simplă simulare *per contrarium*"?

Cunoscătorii profilului artistic al lui Caragiale ştiu cât de sus se ridica la marele scriitor conştiinţa profesională. Fila albă de hârtie îl găsea de fiecare dată cu un sentiment real de inhibiţie. Aceasta nu era însă provocată de teama de a jigni gustul publicului, care se mulţumea cu orice "spanac", ci de simţul adânc al răspunderii estetice, dacă se poate spune. Ca şi Flaubert, Caragiale trecea prin "*les affres du style*", un gen de anxietate stârnit de spiritul necruţător de autocontrol, dintr-un ideal de artă foarte înalt.

Ironia începe să se desemneze limpede pentru acela care ştie cât dispreţuia Caragiale publicitatea literară contemporană, improvizaţia şi scrisul spontan, necontrolat, al majorităţii colegilor săi de breaslă. Ceea ce numea progres nu reflecta părerea lui sinceră, ci sentimentul de autosatisfacţie al scriitorilor fără conştiinţă artistică. Exclamaţia finală pune vârf ironiei susţinute din acest paragraf. Ea trebuie tradusă interior cu înţelegerea antifrazei: Vai de publicul de astăzi (care citeşte asemenea mizerii, pretins literare)!

Cu un paragraf mai sus, ironizând în prealabil nivelul gazetăriei noastre, autorul ţine să-şi justifice anonimatul prin sentimentul de sfială încercat înaintea profesioniştilor cotidieni ai condeiului, caracterizaţi prin... cultul gramaticii.

"Mai cu seamă, faţă cu dv., ziariştii, fiindcă vă citesc regulat şi vă cunosc forţele, îmi pierz mult cumpătul şi încrederea în mine însumi, mă simt covârşit de autoritatea dv...

Unuia dintre dv. — mai cu seamă când aş şti pentru ce mi-a făcut onoarea unei vizite — n-aş fi capabil să-i înşir limpede o propoziţie cât de simplă. Aş fi în stare să comit o greşeală de gramatică răspunzând măcar cu un cuvânt la salutarea confratelui dv. şi ştiu, fireşte, cât de departe mergeţi dv. cu cultul gramaticii. Adeseori în polemicile dv. uitaţi obiectul propriu al polemicii, numai şi numai pentru a constata ereziile gramaticale ale adversarului. Se-nţelege că şi adversarul *vous rend la pareille*. Eu tremur numai gândind că dv. o să-mi citiţi aceste rânduri".

Politeţea aleasă, umilitatea până la umilinţă, admiraţia integrală, tracul la întâiul contact eventual cu un gezetar, iată o serie de atitudini ale ironiei care simulează de fiecare dată contrariul sentimentului real: dispreţul, desconsiderarea. Cititorului avizat îi este uşor să descifreze sensul real al paragrafului, numai cel neobişnuit cu ironia caragialiană poate fi indus în eroare. Ironia presupune însă de la autor la cititor prevenirea de fiecare clipă a dictonului galic: *A bon entendeur, salut*! Prin alte cuvinte, atenţie la subînţeles! În descifrarea ironiei caragialiene, subînţelesul este exact înţelesul contrar.

Am afirmat că de la primele lui încercări Caragiale a cultivat ironia ca o modalitate specific urbană a satirei, care nu vrea să jignească prin grosolănie, ci, dimpotrivă, să măgulească, dacă se poate, vanitatea celui şfichiuit.

Astfel, popularul scritior de vieţi istorice romanţate, N. D. Popescu (Popnedea), autorul mult răspânditelor calendare, este elogiat printr-o serie de exclamaţii admirative:

"Ce stil are băiatul ăsta! ce vervă! ce invenţie! ce concepere! ce originalitate! ce noi resorturi literare!..." Ca să strecoare critica negativă, Caragiale se preface a o respinge cu indignare:

"Şi să nu turbezi de mânie când cugeţi că sunt guri rele, invidioşi şi ignoranţi, care spun că romanurile lui istorice şi

sociale sunt nişte nefericite traducţiuni, schiloade plagiaturi (...). Ce calomnii! Auziţi cum cutează profanii să vorbească de autorul meu de predilecţie?" (*Ghimpele*, 2 iunie 1874, *Cronica literară* de Car...)

Articolul se încheie cu proiectul viitoarei statui a lui N. D. Popescu. Cititorul nedeprins cu stilul ironic îşi poate frânge gâtul într-una din capcanele acestui adevărat sistem de chepenguri.

Acelaşi, la câteva săptămâni după luarea în pleaznă a lui "Nedea", este modul de ironizare a lui Macedonski, care se dădea ca urmaş al conţilor polonezi de Geniadevski. Articolul se prezintă ca o retractare a unei cronici precedente, în care poetul fusese prezentat transparent sub numele Aamsky (Al. A. Macedonsky), "un geniu cu picioarele strâmbe, vorbind pe nas într-un dialect cât se poate mai curat românesc, şi d-o dulceaţă de caracter extremă. Aamsky — care mai târziu muri în floarea tinereţii, prăpădit de fatigele infernali ce-i impuseseră redacţiunea ziarului *Dâmbul* (...) sacrificându-şi preţioasa lui viaţă pentru mărirea politică a patriei — Aamsky, publică o cărticică de poezii sub titlul *Primele gângâneli ale puiului mamei*..." Ziarul *Dâmbul* se chema *Oltul*, organ liberal antidinastic, iar volumul de debut al poetului, *Prima verba*. Revenind aşadar asupra victimei sale, Caragiale rezovla în mod ironic, simulacrul înţelegerii aprobative, contradicţia fundamentală dintre demagogismul politic, afişat de tânărul poet, şi fumurile lui nobiliare. "Nu ne-ar fi permis să ne închipuim că dânsul, care este tipul modestiei încarnate, a alergat la titula de nobilitate pentru paradă sau ciocoism. Din contra, zic ceva mai mult: poate că nu şi-a zis conte decât pentru a proba lumei, înc-odată, că titulele de nobiltiate nu opresc pe tinerii de calibrul său a fi liberali şi democraţi. Da! Mirabeau şi Rochefort au avut fiecare titule nobile, şi aceasta nu i-a împiedicat a fi ceea ce toată lumea

ştie: tribuni iluştri ai poporului." Să se remarce în acest citat arabescurile protocolare ale politeţii celei mai alese. Scrisul pamfletăresc al debutantului, în maniera monologului dramatic, cu faţa la public, ni-l înfăţişează pe autor descoperit, făcând plecăciune victimei la fiecare şfichi, în modul cel mai omagial cu putinţă.

La *Claponul*, micul organ umoristic săptămânal, scris de el în întregime, în timpul războiului pentru Independenţă, Caragiale evoluează la o formă mai sobră, parcă, părăsind genul monologului în proză, afectat în *Ghimpele*. Semnificativă este, la rubrica *Gogoşi*, anecdota consacrată bărbierului său, chir Năstase Ştirbu, în tinereţe corist de teatru, cântăreţ, la maturitate, din diverse instrumente, ca ghitara, flautul şi ţimbalul, pictor în orele lui libere, care a dresat două pisici, una să învârtească la minavetă, cealaltă să joace, apoi doi cocoşi, să se îmbete şi să facă mustră etc. Reluată peste cincisprezece ani şi uşor amplificată, în *Note şi schiţe* (1892), bucata, în formă definitivă, poate fi studiată ca un model al stilului ironic susţinut. De data aceasta, schiţa a căpătat titlul, de imperceptibilă ironie, *Un artist*, prezentându-l pe acelaşi bărbier, fără vechiul nume cu iz fanariot. Cu seriozitate, autorul declară că "Briciul e rudă cu dalta, cu penelul, cu coturnul, arcuşul, condeiul — mai ştiu eu cu ce!" Dar nu este suficient. De aci, neînvinsa pornire către artele frumoase caracteristică la toţi bărbierii. "Bărbierii se fac artişti dramatici, poeţi lirici, cântăreţi instrumentişti, iubesc păsările cântătoare etc." Opera originală nu mai este pictată cu penelul, ca în *Claponul*, ci e "ţesută în fire de păr de toate nuanţele posibile", aşadar, am spune, un compromis între arta specialistului şi aceea a diletantului. De remarcat în schiţa *Un artist* (*Opere*, 3, 1962, Editura pentru literatură, p. 9—11) nota de avântat lirism al umoristului, marginală creionării simpatic-ironice a vechii sale cunoştinţe, de astă dată nenumită, dar

prin anonimat ridicată la tipic, caracterizând aptitudinile breslei. Un grăunte de lirism uşor ironic în enunţul încărcăturii emotive a muzicii, în descrierea nopţii de iulie, parcă şi în prezentarea unui număr al "artistului", cu acompaniamentul de tobă al scriitorului, până şi în poarta paragrafului final, umanizează mai mult ca oricând stilul nud al ironiei caragialiene obişnuite.

Corolar al unei stări de spirit calme, al stăpânirii de sine, oricare ar fi reacţiile interioare faţă de realităţile vieţii sociale, înfăţişate în dialog şi caracterizând personajele, ironia punctează numai câteva paragrafe ale schiţei autobiografice *Grand Hotel "Victoria Română"*, poate cea mai amară şi mai crudă a sectorului respectiv. În primul paragraf: "Trebuie să mărturisesc că n-am simţit "acele palpitări", care se simt la orice revedere de acest fel; ce-i drept, nici pomii şi altele n-au manifestat faţă de "vechiul lor prieten" vreo deosebită emoţie." Autorul, care nu-şi revăzuse din copilărie aşa-zisul oraş natal (nu se născuse la Ploieşti, ci în satul Haimanale!), ţine să sublinieze că, nesentimental din fire, n-a resimţit nici o emoţie cu prilejul acestei vizite. Ghilimelele marchează aci ironia, ca la ironiştii ocazionali, — dar autorul, maestru al ironiei, îşi dovedeşte virtuozitatea prin oprirea brusă a înşirării elementelor de atmosferă lirică ale naturii: "pomii *şi altele*". Cuvintele subliniate de noi sunt ca o variaţie pe portativ, o apogiatură a unui abil compozitor, încrezător în urechea muzicală a vechilor săi auditori. Pasajele între ghilimele la autor dovedesc însă indispoziţia, iritaţia, furia răzbunătoare a autorului care îşi propune să creeze o atmosferă de teroare, prin recapitularea fazelor unei nopţi de insomnie. În ultimul paragraf: "Niciodată n-am să uit ce bine m-am odihnit o noapte în oraşul meu natal, la nr. 9, «grand Hotel Victoria Română»." Ar fi stilul normal al ironiei caragialiene (ce *bine*, pentru ce *rău*!) dacă paragraful n-ar începe cu interjecţia: "Uf!..." prin care autorul se eliberează de coşmarul retrăit în povestire.

După Zarifopol, alţi cercetători au relevat valoarea unei mărturii din această schiţă "neagră": "simt enorm şi văz monstruos". Formula este într-adevăr impresionantă şi memorabilă, dar cine o repetă, crezând că a găsit cu ea cheia temperamentului caragialian, se înşeală. Autorul nu făcuse decât să-şi definească starea psihică anormală, a exasperării nervoase (din cauza, pe de o parte, a senzaţiei neplăcute a deochiului, iar pe de alta, a ofensivei stelniţelor, împiedicându-i somnul, după o noapte de insomnie în tren): "îmi arde toată pielea; nu pot adormi; sunt ameţit, nervii iritaţi — simt enorm şi văz monstruos. Lumânarea îmi dă drept în ochi. Mă scol s-o mut şi apoi m-aşez la loc." Simţirea enormă se datoreşte aşadar măcinării nervoase, iar viziunea monstruoasă, într-o privinţă, inoportunei lumânări.

Să nu pierdem însă o altă notulă ironică, de pe la mijlocul schiţei! Gonit în camera lui, de copilul prost-crescut, care-l fixează în chip nesuferit, ba chiar şi îl pipăie, cu mâna mânjită de frişcă, scriitorul recunoaşte locurile, de la fereastră, maidanul copilăriei. Aci intervine reminiscenţa politică. "Parcă văz încă maidanul plin de popor înghesuindu-se la o masă, pe care o săptămână a stat zi şi noapte o condică enormă deschisă! Era după 11 februarie. De câte ori ieşeam de la şcoală, iscăleam toţi *da*, şi fiecare de mai multe ori..." După punctele suspensiei, comentariul ironiei, unde iarăşi îl recunoşteam pe Caragiale cel senin şi limpede, pe olimpianul fără nervi: "De mici aveam sentimente civice în oraşul meu natal!" El personal era în vârstă de 14 ani la detronarea lui Cuza, când i-au fost deşteptate acele "sentimente civice", prin semnătura cu repetiţie, anticipând "suveica" electorală!

Mai este necesar să recapitulăm momentele succesive ale nopţii de pomină, după comportările băieţaşului prost-crescut? Ni se pare suficient faptul că nici în cea mai neagră schiţă a maestrului, destinderea ironică a spiritului nu lipseşte

cu desăvârşire. Nu poate fi vorba aici de o cercetare exhaustivă a ironiei caragialiene sau de o statisitcă a frecvenţei sale. Spaţiul nu poate îmbia la asemenea ispite. Să ne oprim însă la unul din aspectele cele mai caracteristice ale criticii sociale, din schiţele maestrului. Familia burgheză! a burgheziei mijlocii şi mari, cu năzuinţa de a se ridica la nivelul "aristocraţiei", a acelui "highlife" atât de bine surprins în câteva rânduri.

O unitate tematică poate fi urmărită în schiţele *Om cu noroc*! (1890), *Mici economii*... (1900), *Cadou*... şi *Diplomaţie* (1901)[1]. Este clasicul triunghi al menajului din "lumea bună", cu consimţământul interesat al soţului, care-şi exploatează soţia, întreţinută de "amicul casei" sau de alţii. Un astfel de soţ este Manolache Guvidi din prima schiţă, apoi, la rând, Iancu Verigopolu, Stasache Panaiotopoiu şi Mandache (fără nume de familie). În toate, autorul afectează istorisirea la persoana întâi şi familiaritatea cea mai strânsă cu eroii masculini: "Amicul meu, domnul Manolache Guvidi", "amicul meu, Iancu Verigopolu", "nenea Stasache... amicul meu", "amicul meu, nenea Mandache". Se vede că "nenea" marchează diferenţa de vârstă, care nu împiedică însă familiaritatea (deşi Mandache îi răspunde autorului tot cu apelativul *nene*!). Numitorul comun este conceptul "amicul".

În *Om cu noroc*! două sunt soţiile legitime care au contribuit la sporirea patrimoniului lui Manolache Guvidi: întâia, răpită în "floarea vârstei" şi lăsându-şi soţul "dezolat", cealaltă, superioară predecesoarei în "tact diplomatic". Cu acest

[1] Aceeaşi temă şi în *Slăbiciune* (schiţă din ciclul *Notiţe critice*, 1899, *Universul*). Eroul, un funcţionăraş cu "ţilindru" şi pantofi de lac, ahotnic de plimbări la Şosea cu muscalul, nu este încă însurat. Logodnica lui, o modestă lucrătoare modistă, are de pe acum "o mică economie" şi-şi întreţine viitorul soţ. Autorul se face a crede că pe această "fată foarte cumsecade", care aleargă singură la Şosea cu alt muscal, o finanţează... "o mătuşă, ca să deschiză un magazin de mode". Logodnicii promit mult în direcţia menajului burghez asortat.

dar îşi salvase cea dintâi soţul, "om cu o avere însemnată, câştigată printr-o muncă onorabilă", când "invidioşii intriganţi" încercaseră să-l surpe şi să izbutească, "cu blândeţe", ceea ce ar fi compromis bărbatul intransigent prin caracterul său "neîncovoiat şi mândru". Cea de a doua soţie, tânără şi frumoasă ca şi răposata, obţinuse de la un hipist înfocat, care se îndrăgostise de o pereche de cai ai cucoanei, în schimbul acestora, o moşie în valoare de un sfert de milion! Fericitul achiziţionator a devenit şi naşul copilei lui Guvidi, copilă care-l va moşteni pe bolnăviciosul ei naş prin voinţa expresă a testamentului.

Eroul din *Mici economii* nu mai este un om de afaceri, ca Guvidi, care a făcut cheagul averii dintr-o întreprindere publică, o concesiune, ca pe vremea partidelor burgheze. A fost funcţionar mijlociu, cu leafă brută de trei sute de lei, dar a demisionat dintr-un simţ de mândrie şi independenţă, resemnându-se cu filozofie să locuiască într-un apartament confortabil, cu chiria anuală de două mii patru sute de lei şi să schimbe la aperitiv o hârtie de o sută de lei, din... micile economii ale soţiei sale, care ţine casa şi îşi întreţine soţul din aceleaşi venituri.

Nenea Stasache Panaiotopolu din *Cadou*... stă cu seninătate între două focuri: amicul casei, nenea Andrei, senatorul, care-i copleşeşte familia cu cadouri, şi Mişu, tânărul meditator al băieţilor lui, amantul "de inimă" al doamnei, adică al lui madam Acriviţa Panaiotopolu. Primind în dar de Crăciun de la nenea Andrei un inel cu un brilănţel în valoare de 3-400 de lei, Acriviţa se plângea că a peirdut inelul şi acceptă ca soţul ei să dea anunţ la ziar. A doua zi, un brilănţel identic apare la acul de cravată al lui Mişu.

Stasache se miră de coincidenţă, dar nu-l poate bănui pe Mişu, un aşa "băiat de treabă". Aşteaptă cu încredere rezultatul anunţului.

Diplomaţie are un timbru mai subiectiv. Povestitorul de la persoana întâi este însuşi directorul *Moftului român* şi el refuză lui Mandache, care-şi aşteaptă consoarta pe trotuar, un abonament gratuit... Doamna este plecată să trateze cu un "ciufut bătrân" cumpărarea în condiţii mai avantajoase a unei case. Diferenţa este de două mii de lei. O bagatelă! O va obţine doamna, sau nu? Soţul se îndoieşte: "bătrînul e ciufut al dracului!" Datorită ei, nenea Mandache, suprimat pentru lipsă de studii, este menţinut, ba chiar şi avansat prin "diplomaţia" ei, cu care îi "traduce" pe toţi. Ce e această diplomaţie? întreabă autorul. Un fel de a privi, de a seduce omul cu vorba, răspunde fericitul soţ. Doamna, într-adevăr, în acea zi, l-a "tradus" şi pe bătrânul ciufut şi până la urmă şi pe directorul *Moftului român*, obţinând de la el abonamentul fără plată.

Trei din cei patru îşi exploatează soţiile, în stilul elegant al highlifului: "n-a ştie, n-a vede". Al patrulea, nenea Stasache, pare mai curând un "*cocu magnifique*", care profită de pe urma lui nenea Andrei, senatorul, fără să-i datoreze totul — este singurul cu veniturile economice neprecizate. Pare a fi un soţ credul, fiindcă nu-l bănuieşte nici pe Mişu, care s-a adaus triunghiului, într-un confortabil cadrilater al moralei burgheze lărgite — latifundiare. Dar poate că ne înşelăm, luându-ne numai după aparenţe. Poate că, mai deştept decât ceilalţi trei, nenea Stasache ştie tot şi-i "rulează" el pe ceilalţi, care-l cred naiv. Nu spunea Caragiale lui Zarifopol că nu s-ar mira ca însuşi Trahanache, care părea în peisă a nu-şi da seama de nimic, ca un mare şiret ce era, să fi fost în curent cu tot? N-ar fi de mirare ca şi nenea Stasache să fie — fără să reiasă de loc din text — un soţ tolerant, pe ambele fronturi ale vieţii sale conjugale.

Oricum ar fi, cu sau fără distincţii nete, cei patru eroi din cele patru schiţe păstrează strict aparenţele, ca în "lumea

bună“. Chiar dacă-şi exploatează soţiile, afectează decenţa, evită prostul-gust al cinismului. Nici unul nu se laudă că are o soţie necinstită. Fiecare îşi iubeşte, îşi admiră şi-şi respectă jumătatea legitimă. În căsniciile lor — nici umbra unei neînţelegeri, cât de mici. Iar autorul, credincios stilului său ironic, simulează de fiecare dată cu măiestrie admiraţia cea mai desăvârşită faţă de integritatea bărbaţilor şi de talentele diplomatice ale femeilor. Nicăieri autorul nu lasă a vedea că el sesizează o situaţie neclară, tulbure, imorală în aceste căsnicii. Nicăieri nu străbate un epitet, cât de fugitiv şi pus în gura indiferent cui, care să stigmatizeze aceste vicii ale alcătuirii faimoasei “celule” a vieţii sociale, familia. Lucrurilor nu li se spune niciodată pe nume, ele sunt lăsate să fie ghicite. Ironia joacă în satira socială a lui Caragiale rolul sugestiei în poezie. Analogia poate fi împinsă mai departe. Dacă este adevărat că una din sursele adânci şi nesecate ale împrospătării talentelor lirice este naivitatea, acea facultate genuină, proprie copiilor şi adolescenţilor, de a se minuna de fiecare dată de ineditul aspectelor multiple ale naturii, de miracolul veşnic nou al mediului cosmic, al galaxiilor şi al boltei înstelate, atunci este şi natura comicului de a se dovedi inepuizabil acelora ce ştiu să-şi mitocosească cu luciditate şi prin disciplină voluntară un soi de candoare. Acesta este secretul celor mai bune din schiţele lui Caragiale, precum şi al publicisticii sale, în care criticul social se transformă în critic teatral, muzical sau în estetician, precum şi, ocazional, în ziarist politic.

UN CLASICIST BAROC: C.HOGAŞ*

Cea dintâi deplină recunoaştere postumă a lui Calistrat Hogaş se datoreşte lui E. Lovinescu. Înainte de a-i analiza opera, în *Istoria literaturii române contemporane, IV, Evoluţia prozei literare* (1928), criticul îşi explică uimirea "că un astfel de poet a putut trăi până la adânci bătrâneţi aproape necunoscut şi că nici astăzi nu a pătruns în conştiinţa publică". Lovinescu susţine că această operă "nu e contemporană", ci pluteşte peste rasă şi peste timp... Ea datează de cel puţin trei mii de ani, din epoca poemelor homerice şi, prin violenţa lirică cu care sunt adorate forţele naturii, de mai mult, din epoca marilor epopei indiene. Hogaş n-a fost un mare poet liric al naturii româneşti, ca M. Sadoveanu, de pildă, ci un aed din faptul lumii, când soarele era o divinitate reală şi răsărirea lui o transfigurare universală, când toate fenomenele naturii se prezentau în expresia concretă a unor forţe cereşti, când umanul era amestecat indisolubil cu divinul, când totul era mit. Pentru îndeplinirea misiunii sale de aed, Hogaş nu are numai ritmul larg, sonor, ritual al eposului antic, nu are numai grandilocvenţa homerică sau frenezia de expresie arică, ci şi sufletul antic, sufletul omului primitiv, din care au izvorât demonii şi îngerii, eroii şi marii sceleraţi, uriaşii şi piticii, în care stâncile se prefac în monştri şi dumbrăvile şi munţii, apele şi câmpiile se populează, în chip natural, cu nimfe, cu oreade şi hamadriade, cu balauri, iar fiecare gest, cât de simplu, se amplifică şi se proiectează măreţ prin singurătatea cerului..." Peste acest "rapsod antic", adaugă comentatorul, a venit, "după trei mii de ani", altul, cărturar, care "s-a îndeletnicit cu lectura

---

* C. Hogaş, *Opere*, *I. Pe drumuri de munte* (*Amintiri dintr-o călătorie, În munţii Neamţului*). Cu o introducere de Vladimir Streinu, Bucureşti, 1944.

clasicilor greco-latini şi şi-a îngăduit să înnădească în pânza uriaşă a inspiraţiei rapsodului antic firul reminiscenţelor clasice şi al lecturilor sale contemporane". Pentru reconstituirea textului autentic, criticul impresionist propune să se smulgă "cu îngrijire toate floricelele stilistice ale fiului protopopului din Tecuci, dascălul de latineşte de la Iaşi, din textul sublim al rapsodului homeric de acum trei mii de ani".

În introducerea la noua ediţie, Vladimir Streinu, reţinând din judecata lui E. Lovinescu numai imaginea pură a aedului homeric (citatele noastre finale n-au fost reproduse în *Istoria literaturii române contemporane*, 1900—1937, care însă a păstrat termenii generali ai caracterizării), o respinge ca neîntemeiată. După d-sa, Hogaş este "un orăşean care, în opinci, dar cu pălărie calabreză şi pelerină romantică, face băi de primitivism"; autorul "se declară rustic, fără să fie, numai din pornire literară"; el "aspiră... la toate formele vieţii elementare tocmai pentru că e departe de ele"; scriitorul are un "suflet de orăşean cu superstiţia literară a Naturii". Vladimir Streinu relevă în Hogaş pe "intelectualul care analizează stilul arhitectural al mănăstirilor vizitate; care vorbeşte plăcut despre pictura lor, despre sugestia istorică a locurilor din Neamţ; care dispune de anumite versuri din Dante pentru a sublinia situaţiile întâmplătoare; care mânuieşte amintiri din Biblie şi din literatura noastră cultă şi populară"; care, în sfârşit, filozofează liric. În sprijinul discriminărilor sale, Vladimir Streinu atrage luarea-aminte asupra cărturarului "ştiutor de mitologicale" şi subliniază că "reminiscenţa umanistică ocupă întâiul plan al producţiei literare a lui Hogaş". Într-o formulare nu tocmai limpede, afirmă că "homerismul însuşi al lui Calistrat Hogaş, ca trăsătură morală, este, ca şi primitivismul lui, u*n rezultat critic deductiv*, adică exterior". Iar în concluzie concede: "Pentru noi, Hogaş în aplecarea lui constantă către grandiloc-

venţa romantică, sau mai exact către beţia literară a naturii, este *un scriitor poate homerizant*, redând adică sentimentul unei dimensionalităţi eroice, *dar nu homeric*, aşa cum, cu vorbe simple şi numai cu puterea viziunii lui, a fost la noi Ion Creangă."

În *Arta prozatorilor români* (1941) Tudor Vianu, stiuându-l pe Hogaş printre "ironişti şi umorişti", se ocupă mai ales de procedeele lui stilistice. Ca şi Vladimir Streinu, d-sa crede că Hogaş "nu aparţine naturii", deoarece "aduce, în peregrinările lui, sufletul unui civilizat". Din punct de vedere scriitoricesc, autorul "este un clasicist, un academizant". Reminiscenţele clasice în fraza lui Hogaş sunt "nenumărate". Procedeul nu e însă nou, deoarece îl folosise Odobescu, în *Pseudokynegeticos*. Esteticianul îi contestă lui Hogaş orice inovaţie stilistică, în evoluţia prozei literare române: "Toate celelalte mijloace literare ale lui Hogaş fac parte din recuzita aceluiaşi clasicism academizant." Sau: "Procedeele sale sunt împrumutate în întregime practicii clasice". Şi mai precis: "Hogaş nu introduce însă nici un procedeu nou în dezvoltarea stilistică a frazei româneşti". Iată cum explică d-sa circulaţia literară a lui Hogaş: "Succesul, de care s-a bucurat în cercuri de altfel restrânse, era făcut mai cu seamă din surpriza pe care o produce vetustatea bine întreţinută, bătrâneţea verde. Emulul lui Negruzzi şi Odobescu aducea cu sine o undă din parfumul acelui clasicism care, încetând să mai stăpânească epoca, putea fi preţuit cu plăcere în această manifestare excepţională a lui." Tudor Vianu recunoaşte lui Hogaş "o incotnestabilă putere verbală", în "acumulări enumerative". Scriitorul rămâne însă un anacronic, în momentul "realismului triumfător", pentru că "stilizează, potenţează, idealizează realitatea, ca toţi scriitorii clasici"; este un "autor savant, drapat în marile atitudini ale clasicismului, ingenios talent verbal", care nu promovează noi valori stilistice.

Din cele trei opinii critice menţionate, numitorul comun care se desprinde este clasicismul lui Hogaş; numai că aprecierile lui Vladimir Streinu şi Tudor Vianu reduc acest clasicism la atitudine, în timp ce Lovinescu, entuziast admirator al autorului, proclamă autenticitatea viziunii sale homerice, până a-i recunoaşte o deplină afinitate spirituală cu autorul *Iliadei* şi al *Odiseei*. Deosebirea între clasic şi clasicist, într-adevăr, este fundamentală, ca de la creaţie la manieră. De altă parte, istoriceşte, Lovinescu, prin abolirea distincţiilor spaţiale şi temporale, propune închipuirii cititorului un emul al lui Homer, cu relativ neînsemnate balasturi cărturăreşti, uşor de înlăturat, pe când Vianu şi Streinu îl structurează pe Hogaş ca un cărturar modern, peste măsură debitor procedeelor clasiciste şi reminiscenţelor umanistice. Mai e nevoie să stăruim asupra divergenţelor axiologice? Pentru E. Lovinescu, Hogaş e un mare poet al naturii primitive, câtă vreme pentru Vianu şi Streinu scrisul lui Hogaş este un fel de literatură de profesor, în esenţa ei minoră. Vitalist afirmat teoretic, dacă nu în recentul comentariu, dar în alte împrejurări, Vladimir Streinu nu-şi ascunde mediocra preţuire a autorului editat de d-sa, "un beletrist şi în felul lui un plăcut amator, un Odobescu fără erudiţia felurită a acestuia, dar cu aceeaşi concepţie şi practică amatoristă a literaturii". Tăgăduindu-i orice aport stilistic personal, Tudor Vianu îi recunoaşte lui Hogaş o personalitate viguroasă, în "grupul ironiştilor şi umoriştilor", dar nu şi calitatea de creator. În acest fel, preţuirea lui E. Lovinescu rămâne izolată. Oricare ar fi concluziile cercetării noastre, nu putem împărtăşi aprecierea lui Vladimir Streinu, care suspectează în viziunea impresionistă a marelui critic "asociaţii pur verbale", dezvoltate literar, şi nişte "efecte literare" ale stilistului "cu slăbiciune la frază". Ce e însă de reţinut, în definitiv, din "clasicismul" lui Hogaş?

*

Sunt două moduri de a defini, stilistic, pe scriitor: fie aşa cum face Tudor Vianu, care analizează procedeele scriitoriceşti, căutând epitetele generale, alegoriile, hiperbolele, comparaţia homerică dezvoltată, descrierile peisagiste neindividualizate, fie prin cercetarea structurii scriitorului şi încadrarea lui într-unul din stilurile fundamentale, propuse de estetica generală şi filozofia culturii.

Asupra urbanismului sau ruralismului autorului, nu este de discutat în datele materiale, ci în cele sufleteşti. Hogaş e un orăşean cu nostalgia profundă a vieţii primitive. Nu "se declară rustic fără să fie, numai din pornire literară", cum afirmă Vladimir Streinu; întoarcerea sa la matca ţărănească şi mai ales cea cosmică e un act de autentică semnificaţie morală, iar nicidecum o manifestare literară, pe făgaşul altora sau în căutarea cu orice preţ a originalităţii. În regresul său către natură, recunoaştem nevoia comună unei categorii întregi de civilizaţi, care nu s-au adaptat la modul alcătuirii citadine.

"Stilul civilizaţiei, scria Eugenio d'Ors încă din 1911, se numeşte clasicism. Stilului barbariei, stăruitor, permanent sub cultură, de ce nu i-am da numele de baroc?" Calistrat Hogaş, şi aci suntem de acord cu Vladimir Streinu, "aspiră... la toate formele vieţii elementare tocmai pentru că e departe de ele"; pentru că e ţinut departe de ele, printr-un fel de viaţă cu care nu se împacă; printr-un fel de viaţă artificială, care-i întreţine nostalgia după paradisul pierdut al existenţelor ancestrale. În drum spre Sihla, pe poteca Ciungilor, drumeţul trece peste un podiş desfătător, cu întinderi "ondulate şi dulci" de flori, cu adieri line şi răcoritoare, cu o vegetaţie bogată care-l îndeamnă să guste "o clipă de visuri şi de negrăită fericire". Orăşeanul cărturar, de bună seamă, e în drept să exclame: "Aici e, fără îndoială, Paradisul pământesc al vremurilor noastre...", iar filozoful culturii, semnalând înţelesurile

noi ale micului roman *Paul et Virginie*, încheie astfel: "O nouă versiune a *Paradisului pierdut* fusese născocită, întru cea mai nobilă beţie şi nelecuită melancolie a oamenilor" (Eugenio d'Ors: *Du Baroque*, în versiunea franceză, Gallimard, 1935, din care am citat şi vom cita mai departe).

Punctul de vedere al lui Vladimir Streinu poate fi uşor răsturnat. Ceea ce îi apare d-sale ca artifical, adică procesul de regăsire primitivistă, ni se pare cu totul firesc la un modern, citadin de proaspătă provenienţă, dar saturat de civilizaţie şi setos de vechea condiţie pământească, împăcată cu sine.

E învederat că, intelectualiceşte, Hogaş e un produs al culturii şi civilziaţiei; însă, tocmai pentru că e în conflict cu civilizaţia, privită ca un sistem de forme, necorespunzându-i sufleteşte, e îndreptăţit să se dorească şi să se afirme un sălbatic.

"Nu ştiu cum vor fi alţii (clişeul Creangă!); cât despre mine, ştiu atâta că pierd măsura timpului de îndată ce rămân pe *voia slobodă a pornirilor mele de sălbatic*, când adică, biruit de dragostea neînfrânată a singurătăţii, îmi şterg urma dintre oameni şi mă mistui, sub îmboldirile ei, în necunoscutul larg al naturii, ca o frunză mânată de nestatornicia vânturilor" (pag. 197). Sălbăticia astfel definită ca o dezinserţie din aglomeraţia urbană şi de reintegrare în natură, cu eliberarea totodată de sub constrângerea duratei definite, nu mai trebuie văzută ca o atitudine literară.

"Wildermann", tatăl meu! strigă Eugenio d'Ors în faţa firmei hotelului cu acest nume, privind la monstrul hirsut, acoperit de frunze şi care ţine în pumn o măciucă şi o piatră. Filozoful simte că portarul însuşi, sub uniforma lui, ascunde libertatea omului din pădure. Dualitatea imaginii îi strecoară acest gând: "Că barbaria lui e graniţa civilizaţiei mele. Sau, mai exact, că barbaria *noastră* profundă e garanţia civilizaţiei *noastre comune*."

A-l numi pe Hogaş, în felul lui Vladimir Streinu, "suflet de orăşean cu superstiţia literară a Naturii" e o îndoită ne-

dreptate care pleacă de la un proces de intenţie neîngăduit. Orăşean cu suflet rural, acesta-i adevărul; iar "superstiţia literară a Naturii" poate fi o formulă justă pentru un scriitor, neorientat asupra identităţii sale morale, dar nu pentru unul ca Hogaş, care îşi cunoaşte metehnele, autoironizându-se, şi care, aşadar, nu poate fi suspectat de nesinceritate sau de necunoaşterea aspiraţiilor sale profunde.

Vladimir Streinu denunţă la Hogaş un "limbaj care nu e de primitiv" şi "elemente de experienţă sensorială orăşenească". Acestea-s instrumentele de civilizaţie, din a căror posesiune nu se poate deduce realitatea unui "suflet de orăşean". Şi Jean-Jacques Rousseau se folosea de limbajul culturii, cu o experienţă senzorială urbană, dar tânjea din tot sufletul după un ideal de viaţă primitivă, oarecum sălbatică. Hogaş e un rousseau-ist, prin afinităţi adânci de temperament, precum şi din convingere. Orăşenismul său nu e un impediment, ci o condiţie a regresului către natură.

Progres... regres... cugetă Hogaş "pişcând" cu degetele din mămăliga răsturnată înainte-i, la o masă rustică. Pentru el, a mânca ţărăneşte e o plăcere, deci un progres; iar regresul, constrângerea citadină. Scara sa de valori este alta decât a noastră, a celor ce admitem binefacerile civilizaţiei.

"De mai multe ori decât «sufletul omului primitiv», din literatura sa ne apare intelectualul...", afirmă statistic Vladimir Streinu. Nu e însă vorba de sufletul omului primitiv, născut în climatul moral corespunzător, ci de climatul civilizaţiei moderne, care întreţine nostalgia primitivităţii şi stârneşte întoarcerea la natură. De asemenea nu poate fi bănuit de adeziune teoretică comentatorul intelectualist care ar recunoaşte realitatea acestei structurări sufleteşti, printr-un proces obiectiv de înţelegere. Intelectualiceşte, adăugăm, nici nu interesează primitivul pur, a cărui mentalitate se descoperă a fi rudimentară, cât civilizatul cu aleanuri primitiviste, alcătuire

complexă, evoluată, uneori dramatică (fireşte, pateticul e înăbuşit la Hogaş de dispoziţia umoristică).

"Am câteodată porniri molatice de Sibarit", spune într-un loc Hogaş. Se mulţumeşte însă, ca oricare ţăran, cu "o pătură groasă de iarbă mirositoare" (aşadar cu o senzaţie supranumerară, deoarece ţăranului nu-i miroase plăcut iarba "cosită în ajun") şi ca un ţăran înstărit, cu "o pocladă de lână ţigaie" şi cu "o pernă vârtoasă de lână cu horbotă pe margini şi înfăţată chiar atunci".

Construindu-şi în pădure un adăpost întărit cu stâlpi, împotriva fiarelor, Hogaş surprinde dragostea, ce prindea "văzând cu ochii, pentru viaţa de sălbatic". Acomodarea se face repede, când citadinul e într-adevăr structurat cu reacţiunea nostalgiei naturiste. "Ba, fu chiar un moment când n-aş fi putut spune cu siguranţă dacă vreodată fusesem în altă stare decât în cea de faţă; şi dovadă despre aceasta e că uitasem cu desăvârşire deosebitele forme ale nasului deosebiţilor mei prieteni din lumea cealaltă. Şi mi se părea mie că tot ce trăise altădată sub ochii mei nu putuse fi decât fantasmagoria bolnavă a unui vis sau cel mult amintirea neguroasă despre lumea fosilelor vreunei depărtate perioade geologice..."

Puterea de convingere a argumentelor probante e poate, pentru cititorii gravi, compromisă de tonul umoristului; metoda autorului este de a nu abuza cu profesiuni de credinţă pur teoretice, ci de a înviora uneori mărturiile serioase prin alăturarea nemijlocită a unor glume.

În aceeaşi împrejurare, când se pregăteşte să înfrunte stihiile, în preajma furtunii, Hogaş mai are un cuvânt revelator:

"Când soarele scăpăta după amiază, mă hotărâi *ca un alt Robinson* să cercetez împrejurimile..." (*Singur*, pag. 279).

În pragul esteticii baroce, Eugenio d'Ors pune cartea lui Daniel de Foe, cu care consideră că începe "dialogul între Omul nud şi Natură, — *în sfârşit singuri*" (*Op.cit.*, pag. 50).

Sub acest raport, capitolul *Singur*, din *În Munţii Neamţului*, este îndeosebi semnificativ. Drumeţul, despărţit de părintele Ghermănuţă, se scufundă cu un fel de beţie a simţurilor în hăţişurile munţilor nemţeni, ca într-o junglă autohtonă. Aventura lui e o robinsoniadă *sui-generis*; ea are caracterul unei fabuloase întâlniri dintre Individ şi Natură, care se scrutează reciproc şi îşi măsoară puterile; omul, reîntors în primitivitate, doboară pădurile, cu "puterea sălbatică a braţelor", construind între prăpăstii şi înaintea unei imense stânci aeriene un adăpost ciclopic, în inima căruia înfruntă stihiile; după trecerea furtunii năprasnice, noul Robinson îşi simte sângele primenit; cu o putere proaspătă, dezrădăcinează o stâncă uriaşă, o răstoarnă peste stăvilarul ridicat şi îşi desface drum nou prin pădure, ca apoi, călare pe iapa sa fermecată, să înainteze "pe căi neumblate, pe cele mai de deasupra ale tăriilor cereşti". Planul turistic e depăşit, ca în urma unui acord mistic între natură şi fiul ei regăsit, care strămută povestirea în fabulos.

Privit cu un ochi realist, episodul suferă, evident, de neverosimilitudine. Inserţiunea supranaturalului într-o descriere de călătorie nu inspiră încredere. Pentru Hogaş, naturalist în sensul panteistic al cuvântului, miraculosul de acest fel, ca o răsplătire a devoţiunii sale religioase, îmbracă un caracter firesc.

Paginile cărţii *Pe drumuri de munte* sunt presărate cu numeroase mărturii ale religiei sale naturiste. Tonul e câteodată intim, cu o nuanţă de egoism gelos: "...această natură numai mie iubită şi numai mie prietenă" (pag. 44). Gelozia se întemeiază pe statornicie: "Eu am fost totdeauna amantul nestrămutat al marilor privelişti ale naturii" (pag. 109). Emoţia sa, înaintea marilor singurătăţi de piatră, porneşte dintr-un sentiment frăţesc de similitudine. Această emoţie împrumută în această împrejurare un oarecare patos: "Te

salut, bătrână Hălăucă! Glasul de pieire al vântului tău de gheaţă, fâşâitul sec şi aspru al sălbaticelor tale ierburi, nemărginitul deşert al friguroaselor tale înălţimi tâlmăceau atât de bine lumea sufletului meu!" Iar gândul despărţirii definitive de acest climat moral, neîntâlnit în societatea oamenilor, îl zguduie până la lacrimi. "Cine ştie, cugetam eu, oprindu-mă şi îmbrăţişând cu privirea deşertul spaţiu; cine ştie dacă bătrânul meu picior va mai călca vreodată în această împărăţie înaltă a vulturilor şi a frigului etern! Cine ştie dacă îmi va mai fi dat să însufleţesc cu gândul şi cu simţirea mea aceste lăcaşuri ale morţii! Şi... cine ştie dacă o lacrimă n-a curs din ochii mei atunci!" (pag. 51)

Am văzut, în partea întâi a cercetării noastre[1], caracterul laic al gândirii lui, în dezacord cu religia revelată şi în conflict cu constrângerea monahicească. Hogaş are totuşi un suflet religios, de panteist, care-şi mărturiseşte indirect crezul, în peregrinările sale turistice. Natura, iar nu omul, este aceea care-şi proslăveşte creatorul. "De pe pământ la ceruri, tăcerea sfântă de pretutindeni se îndrepta ca un imn de imensă rugăciune a făpturii către ziditorul său" (pag. 217). Sau, într-o altă variantă: "Şi glasul de pretutindeni al tăcerii sfinte şi netulburate, ca şi-o cântare umilită de laudă, izvorâtă din adâncul neprihănit al firii, se îndrepta în accente misterioase către îndurarea fără de hotare a Celui preaînalt" (pag. 262). La rândul ei, în sistemele panteistice, natura e pătrunsă de divinitate; de aceea "... gândul cel mai zburdalnic îşi pleacă înaripatul său genunchi înaintea atotputernicei şi sublimei naturi" (pag. 31). Atributele divinităţi sunt aşadar şi acelea ale naturii: atotputernicia şi sublimitatea.

Hogaş iubeşte natura în singurătatea ei "neprihănită" (pag. 215). Semn de mizantropie? de nesociabilitate? În descrie-

[1] În recenzia propriu-zisă a ediţiei lui Vladimir Streinu.

rile lui de călătorie, drumeţul nu se arată a fi un vrăjmaş al oamenilor, deşi e învederat că fuge de oamenii de la oraş, ca de o alcătuire hibridă. În schimb, îi plac ţăranii şi ciobanii, prin caracterul lor natural, nealterat de societatea citadină. Cu o privire lucidă, surprinde totuşi caracterul degenerat al muntenilor, sub lucrarea alcoolismului, de care socoteşte deopotrivă vinovaţi pe cârciumarii etnici, ca şi pe cei evrei (*Jupâneasa Zamfira*, pag. 114—115), denunţând sarcastic acel "foarte hazliu patriotism", în numele căruia "se strigă şi se scrie că crâşmarul jidan otrăveşte populaţia noastră rurală" ("...Românul, sceptic cum e, dă foarte puţină însemnătate faptului că otrava de care moare e jidovească sau curat românească"). Un alt năravi al oamenilor de la munte e lipsa de igienă: "Curăţenia e o virtute pe care o întâlneşte cineva foarte rar la muntenii noştri" (*În valea Sabasei*). Hogaş nu are conformaţia iluzionistă a acelor sămănătorişti care vor vedea viciile exclusiv la oraş; el a întâlnit concubinajul şi la ţară, ca o realtiate firească. Se simte însă bine printre ţărani, "deştepţi şi ironici cum sunt ei" (*Un popas*). Îi e plăcut să descopere în mijlocul lor "tipul românului în floarea vârstei şi a frumuseţii" (*ibid.*). Învingându-şi repulsiile olfactive şi groaza de insecte, la stână, admiră ciobanii "cu staturi de urieşi" (*Hălăuca*), care corespund idealului său de primitivitate şi de perenitate ("Îmi închipui că toate lucrurile propăşesc în ţara aceasta; singură stâna trebuie să fie astăzi ca şi pe timpul păstoriei dacice"). Nu e o simplă întâmplare în faptul că, după fragmentul de drumeţie în care s-a configurat robinsonian, publică în cartea sa, ca ultim capitol, bucata *La Tazlău*, spre a înfăţişa idealul său omenesc în doi tineri vlăjgani, Huţan şi Sgiribincea. Aceşti ciobani realizează cu simplicitate fabulosul, trecând "dintr-un singur pas gigantic peste rotunzimea înaltă a brazilor răsturnaţi" şi făcându-l pe povestitorul uimit să creadă că tot "dintr-un singur pas ar fi

străbătut prăpăstiile dintre cei doi munţi". În definitiv, admiraţia lui Hogaş pentru acest timp uman e o consecinţă firească a naturismului său păgân.

Semnul cel mai evident al acestei religii şi dovada unei reale discipline de reprimitivizare este animismul drumeţului. Fără să-l teoretizeze, Hogaş şi-l descoperă de-a lungul cărţii sale întregi. Se ştie că animismul e una din formele mentalităţii primitive: sălbaticul însufleţeşte toate obiectele şi întreg universul, meteorologic, vegetal şi animal. Traducerea literară, pe cale de procedeu, a acestei sensibilităţi se face prin personificări. La Hogaş, personificările sunt generalizate asupra tuturor fenomenelor cosmice, extinzându-se şi asupra lucrurilor. Crâşma "dormea dusă... zgribulindu-se de frig" (pag. 93). O pâine "oacheşă" are "gingini strenţuroase" (pag. 235). Desagii au coapse şi pântece (pag. 220). Mătrăguna întinde braţe albe, "de femeie vicleană" (pag. 228). Cerurile îşi încruntă sprânceana (pag. 261). Se pot înmulţi la saturaţie exemplele. Într-un loc, personificarea e dusă atât de departe, până la consecinţa gramaticală eronată, a prepoziţiei uzuale doar, când e vorba de fiinţe, — şi într-o împrejurare când autorul tocmai tăgăduieşte obiectului, în speţă, unei stânci, atributele morale: "...să îndupleci pe o stâncă fără de inimă şi fără de suflet..." (pag. 263). Fiindcă am relevat o semnificativă eroare, abia mai e nevoie să adăugăm, într-un spirit estetic discriminator, că mulţimea personificărilor, datorită puţinătăţii mijloacelor de variaţie verbală, merge adeseori împotriva frumosului. Într-adevăr, soarele, luna, cerul prea sunt mereu împodobite cu gene şi sprâncene, florile, ca şi munţii, prea îşi înclină fruntea, hribii şi stâncile prea îşi ridică şoldurile, pământul prea îşi dă mâna cu cerul! Indiferent însă de valoarea artistică a acestui procedeu, rămâne în poezia lirică şi în proza poetică singurul mijloc de exprimare a unei simţiri naturiste şi panteistice (în acelaşi sens se

lămuresc numeroasele personificări uzate de poetul Al. Philippide, în primul său volum, *Aur sterp*, unde-şi afirmă frenetic un temperament dionisiac şi panteistic, sau Lucian Blaga, la începuturile sale, în *Poemele luminii*).

Hogaş îşi mai afirmă pasiunea pentru natură prin acele descrieri variate de privelişti ale Carpaţilor moldoveni, care i-au asigurat notorietatea de poet descriptiv prin excelenţă. Înclinarea scriitorului se afirmă îndeosebi către măreţ, către sublim; iar măreţia şi sublimul sunt la Hogaş de esenţă statică. Peisajul cu care se deschide prima bucată din volum, *Spre mănăstiri*, e surprins în faptul dimineţii, când răcoarea şi umezeala "dădeau întregii firi o nespusă frăgezime". Totuşi, nota dominantă a acestui răsărit de soare e grandiosul static, în care "totul era cuprins de o linişte, de o tăcere, de un fel de înmărmurire solemnă; şi firea întreagă părea că se află într-o religioasă aşteptare". Spectatorul e stăpânit de "măreţia priveliştii" (pag. 3). În acest cadru, "urma omului... răpea ceva din măreţia singurătăţii şi se amesteca jignitor în sublimul întregului" (pag. 9). Poetul, după cum se vede, în adorarea-i geloasă, e intolerant, în timp ce natura este "atît de prietenoasă" (pag. 14). La amiază, cu ploaia de foc a soarelui, "alb de fierbinte ce era", priveliştea panoramică stăruie în măreţia ei. Dar şi spectacolul nopţii este măreţ la Hogaş. Închinătorul îi gustă "tăcerea nopţii şi misterul". Poetul compune fraza simetric: "Nici o mişcare pe pământ şi în aer nici o mişcare!" Admiraţia îl împietreşte. "Mă prefăcusem în o stâncă vie, şi, în încremenirea ce mă stăpânea, îmi era cu neputinţă să-mi leg la un loc gândurile şi simţirile mele". Motivul? "Sublimul ucide, şi omul e prea mic pentru sublim". În umilinţa sa religioasă, filologul afirmă neputinţa limbajului de a exprima reacţiunea lucidă faţă de sublim. "Nouă, pigmeilor de astăzi, nu ne-a rămas decât un singur lucru sublim, şi acest lucru stă în limba noastră, ca şi în

limba nearticulată a tuturor vieţuitoarelor: strigătul de durere, de ură, de dispreţ, de admiraţie... Interjecţia e, fără îndoială, singurul tălmaci al sublimului în limba omenească" (pag. 36). Tabloul nocturn este legat de o dată: măreaţa noapte de 12 iulie, anul 18...

Epitetul *măreaţă* revine deseori sub condeiul lui Hogaş, ca şi acela de *solemnă* (tăcere, încremenire, măreţie). Cum nu există peisaje obiective, ci numai reacţiuni subiective ale spectatorilor sensibili, este limpede că drumeţul nostru simte după legile unei proprii alcătuiri, de păgân, adorator al grandiosului, în care pentru el se manifestă cu plenitudine Creaţia, sub dimensiuni colosale şi imense. Aceasta nu vrea să zică de fel că Hogaş nu e simţitor şi la frăgezimi şi nu lunecă uneori în gingăşii, dar pornirea lui sufletească oscilează mai adesea şi stăruie mai îndelung către cosmicul teatral, spectaculos, sublim. Cum a observat Vladimir Streinu, autorul chiar abuzează de termenii imens, colosal, enorm, la care se adaugă şi cel de fantastic; este un abuz, netăgăduit, căruia imputarea de grandilocvenţă nu e evitabilă; ea nu trebuie să ascundă însă pecetea unui temperament poetic pe cât de sensibil la fenomenalitatea cosmică măreaţă, pe atât de neînzestrat cu variaţii verbale (de aceea nu putem subscrie la menţionata apreciere a lui Tudor Vianu, care-i acordă "o incontestabilă putere verbală", "abundenţa cuvintelor" şi "varietatea lor caleidoscopică").

Poet al muntelui, Hogaş e amator al cuprinzătoarelor privelişti panoramice, care satisfac nevoia sa de evadare din strâmtul orizont citadin şi de risipire în nesfârşit. Nu e deci de mirare că, fără să fi văzut sau descris marea, i-a regăsit orizonturile nelimitate, în zările munţilor săi familiari. "Şeştina îşi desfăşura înaintea noastră nemărginita ei întindere verde şi rourată; dincolo de hotarele ei, negurile plutitoare *ca o mare frământată de vânturi*, umpleau cupa imensă a adâncului..." (pag. 107). Marea e proiectată pe orizonturile

nesfârşite ale cerului; dar, cu câteva rânduri mai jos, printr-o exagerare greu admisibilă, imaginea e îngroşată în acest fel: "Pe întinsa faţă a scânteietorului *ocean de flori*, zefirii obişnuiţi ai locului nu mai săpau nici o undă, nici o încreţitură". Iar imediat mai departe, alături de acest ocean neverosimil, se întinde "*noianul* de verdeaţă", în care se pierde călăuza drumeţilor călări, "mica noastră Axinie". Şi într-alt loc, revine o "*mare adâncă* de flori", alături de care, în depărtări, munţii alcătuiesc "un *nemărginit amfiteatru* frământat parcă de *valuri uriaşe*" (pag. 256). Mai convingător este, când se lasă întunericul, în amurg, "nemăgrinitul *ocean* de munţi" (pag. 92).

Drumeţul opune viziunii statice a naturii sprinteneala dinamică a turismului. Povestitorul şi tânărul lui tovarăş, văzut complementar, ca un Sancho Pansa, pe lângă propria sa proiecţie de Don Quijote, au ceva "din firea caprelor", cu "sărituri gimnastice şi de preciziune" (pag. 5). Miaca Filofteia, călăuza lor *Spre mănăstiri*, "zbura, nu mergea" (pag. 7). Ca să ajungă la peştera Sfintei Teodora, cei doi drumeţi sar, "ca în zbor, pe deasupra stâncilor, care decât care mai anevoioase şi mai grele de trecut" (pag. 19). Saltul în zbor, "peste crăpătura adâncă dintre două stânci enorme" (pag. 21), se repetă. Axinia, o altă călăuză, "ţesea iute din picioare" (pag. 88), ca o suveică, stârnind verva poreclitoare a tovarăşilor de drum. Caii de munte au şi ei "ceva din firea caprelor" (pag. 89). La rândul lui, părintele Ghermănuţă, neuitatul tip de beţivan monahicesc, avea "ceva din firea şopârlei" (pag. 241). Pisicuţa, iapa năzdărvană, "trecea ca în zbor peste stavilele înalte ale copacilor din calea sa" (pag. 297), uimind pe fabuloşii flăcăi, Huţan şi Sgribincea, prevăzuţi cu aceeaşi dexteritate, prin miraculoasa trecere a Tazlăului revărsat după furtună. Două descrieri de furtună şi îndeosebi ultima "rodomontadă a stihiilor" atestă însă un dinamism penibil confecţionat, de compoziţie

didactică. Poate că impresia de fabricaţie o dă întinderea exagerată a bucăţii, ca şi cum grandoarea spectacolului s-ar măsura după lungimea descrierii (la Chateaubriand, furtuna în pădurile virgine realizează efecte simfonice neuitate pe un spaţiu de compunere care nu depăşeşte pagina). Hogaş mai face greşeala de a interveni în descrierea furtunii cu comentarii din care nu lipsesc epitetele mari şi lexicul regizurii indiscrete: "…înţelege oricine că *colosala tragedie* a naturii, pe care stihiile se pregăteau s-o *joace pe imensa scenă* a văzduhurilor, scăzuse în ochii mei la treapta *unei drame ordinare*, şi nu aşteptam decât ca *cortina* să se ridice" (pag. 109). Cititorul surprinde cu mirare, într-un decor teatral prea aparent, strecurarea neoportună a două cacofonii.

Retorul din Hogaş nu e un muzician savant, ca M. Sadoveanu. Nu lipsesc însă, din descrierile lui, formulările senzaţionale, ca acea "halucinaţie acustică" pe care i-o dă "scârţâitul greu al planetei pe osia sa" (pag. 50). Amantului contemplativ al nopţii, tăcerea îi ţiuie în urechi (pag. 74). Amator al încărcăturii excesive, ca toate structurile baroce, Hogaş simte, "pe nota domoală şi adâncă a unei orgi *colosale*… un murmur tainic şi neînţeles" (pag. 137), sau "tăcerea *solemnă*" a unor "tânguioase şi prelungi glasuri de orgă". Ironistul compară sforăitul alarmant şi multă vreme neidentificat în cauza lui a guşatei Aniţa, cu o "bizară orchestraţie wagneriană" (pag. 212-213). Cântecul ebrietăţii, în emisiunile vocale ale părintelui Ghermănuţă, aparţine sferei de percepţiuni ale umoristului, ca şi tactul vesel al nucilor, în mersul la gebea, adică în trap legănat, al Pisicuţei. Scriitorul neostentativ e însă simţitor la "glasurile prelungi ale serilor de munte" (pag. 243) şi la ţârâitul îndepărtat al greierilor, care întrerup "simfoniile tăcerii adânci" (pag. 229).

Vizualul este desigur superior auditivului. Pictorul excelează în portretele feminine; maica Filofteia, rămasă "mireană

la trup şi numai la cap călugăriţă“, şi maica Eugenia, arhondăreasa de la Agapia, cu “albeaţa şi frăgezimea regulatului oval al feţei sale”; femeia din valea Sabasei, amestec de ţărancă şi târgoveaţă, pieptănată “cu oarecare cochetărie”, a cărei strungăreaţă înseamnă pe câmpul alb al dinţilor “cărarea neagră a păcatului”, şi Axinia, femeia de ne Şeştina, cu aceleaşi trăsături regulate şi părul “înnodat cu oarecare neîngrijire şi cochetărie”, Zamfira lui Ilie Filipoiu, cârciumarul de la Mârcu, cu tonuri trandafirii şi carnaţie albă, păstrând “toată plenitudinea, rotunzimea şi frăgezimea formelor femeieşti”, şi Călina lui Drăgan din Rotărie, iubita lui Sgribincea, creionată în linii vioaie şi senzuale; aceste pasteluri, în care nu se mai simte neindividualizarea clasicistă, remarcată de Tudor Vianu în descrierea peisagistică, denotă un ascuţit simţ al farmecelor femeieşti, o natură de cerebral refulat, care a privit pe sub sprâncene, reţinând fugitiv notele diferenţiale din mica sa galerie de graţii câmpeneşti şi monahiceşti. Povestitiorul ştie şi să plaseze *a-propos-ul* galant, în limbajul rustic cel mai adecvat, şi chiar să strecoare, undeva, în redactarea definitivă, din volum, în locul veghei umplute iniţial cu compunerea unei poezii religioase, sugestia dorinţelor împlinite, peste noapte (pag. 79). Senzualul e dubiat cu un sentimental nelecuit, cum reiese din *Floricica*, în care surprindem cu mirare, la păgânul naturist, reţinerea adolescentină, improprie adultului, şi mai ales rigorismul absolut, care-i dictează acea apăsată mărturie: “Şi niciodată n-am *întinat* pe această femeie în *noroiul murdar al simţurilor* şi n-am târât niciodată în vârtejul de *dragoste pângărită a sângelui* ce clocoteşte în vine stricate şi păcătoase pe acest înger nefericit, icoană desăvârşită a dumnezeieştei frumuseţi” (pag. 169). Accentul confesional impresionează, iar tonul romanţios al iubirii situează bucata ca un fel de cap de serie al povestirilor moldoveneşti de iubiri curate, din care s-au tras *Amintirile*

lui Constantin Cassian şi *Adela*. Portretele bărbăteşti tind către compoziţie, ca acel Ion Rusu, un fel de haiduc ratat, văzut mai mult anecdotic decât epic, ca şi părintele Ghermănuţă, agilul alcoolic, cu talente culinare şi aghioase enorme, şi ca Arsene, vânătorul de o şchioapă, mai scund decât puşca pe care o târăşte după el, stârpitură contrazisă de regularitatea clasică a tipului.

Talentul portretistic al lui Hogaş inovează mai cu seamă în caricatură, contribuţie certă a scriitorului descriptiv şi umorist în evoluţia prozei noastre. Pictorul baroc, de intensă viziune primitivistă, descoperă într-un schimnic din poiana Sihăstriei (*De la Văratic la Săcu*) o făptură nedesluşită, la limita dintre om şi fiară, cu o claie de păr greoi întoarsă împrejur, "ca o balama veche pe o ţâţână ruginită", şi cu "mustăţi încâlcite la un loc cu o barbă neatinsă încă de vreun pieptene, care-i acoperea faţa, dând loc spre afară numai la doi ochi albicioşi şi stinşi de bătrâneţe"; atât era de bogată şi stufoasă vegetaţia capilară, încât scriitorului i se părea că "barba, părul şi sprâncenele lui sunt răsărite nu din piele omenească, ci dintr-o pătură de mâl negru şi fecund, ce trebuia să fi fost aşternută din vremuri peste întreaga lui fiinţă". La această admirabilă formulare, se adaugă nu mai puţin fericita expresie definitorie: "acest protopărinte al omenirii"; e o viziune adamitică, de mare preţ. Mai puţin realizată, pentru că intervin procedeele figuraţiei clasice (după justa observaţie a lui Tudor Vianu), e schiţa în cărbune a stafiei acelei călugăriţe rânjitoare, cu acea "raghilă de dinţi galbeni, rari şi ruginiţi, prin ale căror strungi ar fi putut intra şi ieşi, în goană, o turmă de oi" (*La Agapia*); şi "şuviţele ei sure de păr" apelează la reminiscenţele noastre clasice, deoarece comparaţia cu "nişte şerpi împletiţi în o mie de forme fantastice" ne sugeră viziunea unei coame de Gorgonă. Alte caricaturi mai sumare se perindă, ca aceea a lui Iuda Iscariotul, după pictura murală a lui Grigorescu, la Agapia,

sau portretul-şarjă al tânărului tovarăş de drumeţie (pag. 58). Hogaş dă o justă proporţie portretului caricat al cârciumarului Avrum (*Pe Şeştina*), mai precis în amănunte decât autoportretul de pe aceeaşi pagină (96), cu epitete generale, improprii caricaturii. De mare efect sunt însă portretele larg caricaturale, care fixează chipul babei mustăcioase şi zbârcite şi acela al fiicei sale, guşata, cu simfonia wagneriană a somnului sforăitor (*Spre Nichit*). Alături de aceste largi compoziţii, se cuvine menţionat, prin ironia cărturărească fină, spilcuitul franţuzit, dl Georges, cu şarja spirituală a "distinsei" sale comportări de comesean (*Floricica*).

El însuşi gastronom, Hogaş rafinează în sens opus, primitivist, urcându-şi foamea, probabil mai adesea frugală, la o treaptă de basm şi adaptând ospeţele homerice la modul nostru ancestral. Ca într-o adevărată rapsodie, mămăliga, când oacheşă, când aurie, dar totdeauna "uriaşă", e temeiul menit să astâmpere foamea. Povestitorul ne convoacă să luăm parte la mesele lui, îndeobşte improvizate, aşadar modeste, ca la un ritual, a cărui solemnitate tăcută impune, când umorul, prin derogare, nu îndeamnă la o contaminantă veselie. Asupra asociaţiilor cărturăreşti ale lui Hogaş s-a stăruit îndeajuns, de la E. Lovinescu încoace, ca să nu mai fie nevoie să aducem un alt rând de mostre. Cu totul neobservată a rămas însă sensibilitatea vie a cărturarului, curiozitatea sa, nutrită de o puternică imaginaţie iscoditoare, în direcţia istoriei şi a legendei. La mănăstirea Secu, amintirea Zaverei îi stârneşte icoane istorice vii, de pe vremea Zaverei şi a huzurului monahilor greci. La jumătatea drumului, între Agapia veche şi cea nouă, *Piatra lui Aron* deşteaptă într-însul aceeaşi putere de evocare a trecutului, în imagini de legendă, care acoperă o pagină foarte frumoasă şi câtuşi de puţin artificială. Ca toţi marii lui contemporani, ca Eminescu îndeosebi, Hogaş simte "măreţia legendară a trecutului şi micimea schiloadă a timpului de faţă" (pag. 47). Drumeţul caută, cu interes inedit

pentru folclorul sacru, peştera şi fântâna Sfintei Teodora sau legenda pierdută a Pârâului alb şi a Pârâului negru. Închipuirea sa "nărăvită" nu are nevoie de texte clasice ca să asocieze jocul măiestrit al unui amnar de oţel, mânuit de cutare călugăr, cu meşterita scăpărare din "amnar" a lui Achates, care-i poartă gândul "spre clasice pustiuri arzătoare şi gălbii" şi-i înfiripă, "din stâncile împrejmuitoare", o "lume de monştri acroceraunici, din fundul negru al umbrei pădurilor". Fantasticul lui Hogaş nu e totdeauna teatral şi artificios; adeseori e însăşi expresia unui temperament de modern expatriat, careşi caută climatul originar în primitivitatea eposurilor. Imaginaţia sa filologică, aclimatizată în basm, uzează o dată de asociaţia onomastică: numele *Honcu* îi deşteaptă în minte "chipul unui fel de uriaş lung, dar nemăsurat de lung, cu încheieturile trupului puternic legate, cu nişte mâini ce-ar fi în stare să umfle în braţe un munte şi să-l aşeze binişor peste altul, cu un piept, cât o faţă de arie, îmbrăcat — pe cât se arăta de sub cămaşa întredeschisă — cu un codru sălbatic de păr negru şi stufos, cu o barbă cum îi catranul, rar semănată printre ciupiturile rare de vărsat, cu nişte ochi de taur ce încremeneau pe om sub căutătura lor, şi cu un glas!" (pag. 312). Desigur, şi sub acest raport Hogaş e un artist nediscutabil; modelul uman, ca şi cel peisagistic, excită o viziune exagerativă, care suie la o treaptă de monumental baroc, cu nelipsite adausuri prisositoare, ca în arhitectura respectivă. Însăşi imaginaţia sentimentală, o singură dată ivită dintr-un teren mănos, realizează acea scenă, foarte greu de susţinut, dintre povestitorul, proiectat în trecut, şi Floricica, pe atunci fetiţă de opt sau zece ani, care-l îmbrăţişează, cu o sămânţă de harbuz "neagră şi lată... lipită pe vârful nasului".

Scriitorul mai aduce în proza noastră, de la 1883—1884, alte elemente noi, poate prea fugitiv strecurate: descompunerea vegetală ("Băltoacele verzi, miasmatice şi adânci...", pag. 5, "smârcuri posomorâte", pag. 31), senzaţia olfactivă

tare (“un parfum obişnuit pe vremuri, care-mi pătrunse până-n creieri” (pag. 13), “mirosul caracteristic de oaie” (pag. 57), mişunarea insectelor supărătoare, checheriţi (pag. 59) sau ploşniţe (pag. 143 urm.). Călăreţul psihologic se foloseşte de prosopul său, care a adunat “miresmele acre ale tuturor fiarelor universului”, în traista cu merinde, ca, pus înaintea botului iepei, să-i alunge spaima, stârnită de adulmecarea vreunei fiare.

Din elementele constitutive ale stilului baroc, aşa cum l-a văzut Eugenio d’Ors, care-l opune stilului clasic, căutându-i permanenţa peste timp şi spaţiu şi în afară de artele plastice (pictură, sculptură, arhitectură), ca o constantă istorică, regăsim la Hogaş numeroase note ce nu se mai explică prin ades pomenita lui cultură clasicistă: simţul cosmic, animismul, piesajul, divinizarea naturii, optimismul naturist, propensiunea către teatral şi emfatic, tendinţa către pitoresc, înlocuind exigenţa constructivă, proprie clasicismului, gustul caricaturii, opus frumuseţii regulate şi clasice, pasiunea folclorică, ruralismul, regionalismul.

Desigur, Hogaş nu e un baroc pur, după cum nu e un clasicist curat. Temperamental, aparţine tipului baroc, iar intelectualiceşte, culturii clasice.

“Orice clasicism, spune Eugenio d’Ors, fiind, prin legea lui, intelectualist, e prin definiţie normal[1], autoritar. Orice barochism, fiind vitalist, este libertin”[2]. (*Op. cit.*, pag. 131).

În această discriminare dintre cele două mari tipuri stilistice se găseşte poate cheia sintezei hogaşiene. Printr-o formaţie culturală, drumeţul moldovean e un cărturar, a cărui ostentaţie a determinat rezervele severe ale noului său editor, estetician vitalist, după o proprie experienţă ermetistă, în vers. În calitate de clasicist, Hogaş abuzează evident de

[1] Mai limpede, normativ (n.n.)
[2] Adică uzează de licenţe, de derogări de la norme (n.n.).

reminiscenţe cărturăreşti şi de procedee ale vechilor canoane clasiciste, normative şi autoritare, deprinse în şcoală şi transmise elevilor, de pe catedră. Literatura sa, într-o bună măsură, cum remarcă Vladimir Streinu, e o literatură de profesor. Tot atât de limpede apare însă vitalismul lui Hogaş, citadin neadaptabil, cu nostalgia potecilor neumblate şi a măreţelor spectacole naturale, care-l îmbie cu o baie de primitivism răcoritoare. Toate licenţele sale răspund unei cerinţe profunde de eliberare de sub constrângerea civilizaţiei apăsătoare; întoarcerea sa la matca rurală şi la orizonturile naturale e repetarea protestului rousseau-ist, manifestat în decursul de două veacuri de atâţi scriitori şi artişti. Prin alianţa unui temperament barochist cu o cultură clasicistă, Hogaş poate fi considerat un clasicist baroc.

*

Vitalistul din Hogaş este totuşi constrâns de canoane clasice. Acest fapt nu e singurul paradox al structurii sale scriitoriceşti. De aceea trecem mai departe. Scriitorul îşi supraveghează procedeele, şi prin aceasta este un meşteşugar aplicat şi lucid. În ciuda acestei conformaţii, artizanul nu se ridică la treapta de sus a spiritului de autocontrol: îi lipseşte simţul măsurii, frâna care temperează alunecarea pe povârnişul locvacităţii şi al umorului intemperant. Amatorist sau amator, cum îl numeşte Vladimir Streinu, nu ne apare decât prin relativa sa sterilitate, datorită căreia a produs puţin, într-o carieră literară de patru decenii. Prin pasiunea sa literară şi stăruinţa, oricât ar fi fost nevoie de imboldirile prieteneşti, ca să-i dezhumeze vechile scrieri şi să-l îndemne să dea la iveală altele noi, Hogaş a fost totuşi un profesionist al literelor. Lipsurile sale artistice au fost norocos compensate de gustul sigur al lui Ibrăileanu, singurul prieten care l-a obligat să-şi facă toaleta severă a bucăţilor, viciate pe alocuri de vorbărie şi umor nesubstanţial. Opera lui, în forma definiti-

vă, din paginile revistei *Viaţa românească* şi apoi din volum, apare ca rezultatul colaborării dintre criticul cu frâna măsurii şi autorul prea revărsat, deşi nu tot atât de productiv. Simţindu-şi conştiinţa încărcată de păcatul neproductivităţii, Hogaş a încercat, în proiectul de prefaţă neacceptabil, să abată atenţia publicului asupra criticului, responsabil de volumul mai redus al cărţii sale. Cu o exagerare proprie apucăturilor lui verbaliste, a născocit acea disproporţie colosală şi arbitrară, de patru cincimi din text, care ar fi reprezentat rezultatul intervenţiei criticului, când în realitate adevăratul coeficient al tăieturilor n-a fost mai mare decât o treime. Faptul că unii colaboratori ai revistei, ca Mihail Sadoveanu, i-au crezut jeremiadele, întemeiate în fapt, dacă nu şi în drept, denotă nu numai suferinţa reală a autorului cenzurat, dar şi o sinceră autosugestionare, proprie mitomaniei scriitoriceşti, care nu ajunge să mistifice pe alţii fără să se înşele întâi pe sine însăşi. Hogaş n-a minţit în sensul vulgar al cuvântului, ci a răspândit un adevăr al său, a cărui exagerare nu şi-ar fi mărturisit-o niciodată, într-atât îi stăteau la inimă filele sacrificate, pentru că superfluitatea nu-i apărea clar, autorul nedeosebind între paginile lui bune şi cele hibride.

În versiunea definitivă, opera lui Hogaş oferă, ca şi autorul ei, două feţe oarecum antinomice, care-i constituie farmecul: alternanţa dintre viziunea sublim primitivistă a peisagistului şi umorul tonic al povestitorului. Hogaş şi-a exprimat în paginile închinate naturii temperamentul său mistic, dând curs liber unui umor livresc, de plăcută pedanterie. A face din scriitorul român un contemporan al epopeilor antice, un homerid, e o exagerare în elogiu, aşa cum e nedrept a-l înfăţişa ca un "plăcut amator". Autorul cu fizionomie proprie şi încântătoare îşi merită deplin locul printre clasicii noştri "de pe raftul al doilea", ca să ne însuşim ingenioasa formulă a cronicarului parisian.

LA CINCIZECI DE ANI DE LA MOARTEA LUI ST. O. IOSIF

După ce s-a internat singur la Spitalul Colţea, simţindu-se rău, St. O. Iosif s-a stins din viaţă a doua zi, dimineaţa, în urma unei congestii cerebrale, la 5 iulie, st. n., 1912. Era în vârstă de 38 de ani (neîmpliniţi). Aflând de această nenorocire, el însuşi internat la spitalul Pantelimon, într-o cameră de la etaj, Ilarie Chendi şi-a făcut singur seama, sfărâmându-şi ţeasta de pavajul curţii. Astfel s-a încheiat ciclul tragic a două existenţe de scriitori, înfrăţiţi definitiv în moarte şi vecini de loc de veci la cimitir, după ce viaţa literară, cu fluctuaţiile ei neprevăzute, nu pierduse ocazia de a-i dezbina.

În cadrul politicii noastre culturale faţă de moştenirea literară, i s-a acordat dreptate deplină, alături de atâţia alţii, şi sfiosului St. O. Iosif, temperament dezarmat, învins înainte de luptă, năpădit de mâhniri şi melancolii, cu sau fără pricină, însă şlefuitor migălos al unor versuri de viguroasă factură clasică. Iar cu prilejul recentului semicentenar, iconografia lui destul de săracă s-a îmbogăţit cu o splendidă fotografie de tinereţe, unde nu se strecoară stigmatul tristeţii în ochii mari, exoftalmici. Tânărul de circa douăzeci de ani arată avânt în portul mândru al capului şi încredere în viaţă. Obiectivul fotografului a reuşit să-l smulgă din apele stătătoare ale unei subiectivităţi pretimpuriu depresive şi să-i potenţeze tonusul vital către înălţimile năzuinţelor secrete. De altfel, nu trebuie exagerat când se vorbeşte de absenţa energiei morale în opera lui Iosif şi de talentul său minor. Ambele nu apar reale decât puse faţă în faţă cu dinamismul clocotitor al unui Octavian Goga, poetul prin definiţie militant şi profet, sau cu optimismul robust al lui George Coşbuc. Mai drept este a-l situa ca o verigă de argint între aceşti doi plenari reprezentanţi ai vigorii morale ardeleneşti, neuitând însă nici un moment că

St. O. Iosif a fost şi rămâne un autentic poet şi un reprezentant de seamă al liricii noastre, la răscruce de veacuri.

Născut dintr-o familie de cărturari, tânărul Ştefan Octavian a trecut munţii încă de pe băncile şcolii, începându-şi studiile medii la Braşov şi Sibiu şi isprăvindu-şi-le la Bucureşti. Dintr-o scrisoare semnată Virginiu Şt. Iosif şi datată Sinaia, 9 iulie 1937, culegem preţioase precizări de ordin familial şi onomastic: "Ştefan Iosif, tatăl poetului, a fost profesor şi director, timp de peste 25 ani, al tuturor şcoalelor române din Braşov, pe vremea să întrunite sub o unică direcţie. A fost un intelectual de seamă, scriitor de nuvele şi autor de cărţi, cu studii la Viena şi Lipsca. Era cunoscut ca un erudit profesor de limbi clasice. Ca director al şcoalelor din Braşov, a organizat aceste şcoale, dezvoltându-le, într-o vreme când mijloacele materiale erau mai puţine (...). Să explic acum deducţia greşită ce se face, din semnătura poetului — pe urma cărora tatăl lui Iosif a primit acum alt pronume (Onisifor!). Poetul semna St. O. Iosif, fiindcă avea două pronume: unul prin botez ortodox (Ştefan) şi altul pus de tată-so, Octavian, pentru a nu putea fi maghiarizat, nici cât timp ar fi fost în şcoală. Numele de Ştefan cuprindea şi pe al bătrânului, şi atunci poetul şi-a zis: Ştefan Octavian Iosif. Moşul lui St. O. Iosif a fost protopop la Cohalm (originar din Draos, jud. Odorhei) — ascendent de pe tată. De pe mamă, iarăşi, moşul a fost popă în Vingrad pe Mureş, şi acest preot era renumit ca improvizator de versuri (cântece pentru morţi, nunţi etc.). Vărul părintelui lui Iosif protopopul Popescu (Ioan, n.n. 1832—1882!) de la Sibiu, renumit profesor şi intelectual de seamă. Deci ascendenţi culţi şi un rol de seamă în viaţa românească a Ardealului." Omiţându-l numai, din ascendenţa maternă, pe Gavril Munteanu, primul profesor şi director al aceleiaşi şcoli române din Braşov (după ce funcţionase ca profesor şi în ţară, la Sf. Sava, apoi la Buzău şi Râmnic, ca să moară ca membru al Academiei Române, în 1869). Virginiu Şt. Iosif pare a confirma şi îndepărtata obârşie

a familiei: "În ce priveşte originea macedoneană, lucrul e verosimil, căci aşa spune tradiţia". Dacă tradiţia nu greşeşte, obârşia macedoneană explică elementul voluntar şi energetic al spiţei, până ce destinul tulbure al poetului a frânt momentan linia ascendentă, măcar pe planul izbutirilor sociale. Întrucât în ţară poetul nu s-a putut menţine nici ca umil custode de muzeu, în jocul orb al rotativei guvernamentale burgheze! Pe umerii-i şubrezi, a susţinut însă ani de zile de la apariţie, în zorii noului veac, revista *Sămănătorul*, cu care s-a identificat până la capăt. S-a afirmat greşit că St. O. Iosif şi-ar fi însuşit liric cel mai apriat formula noului curent. La apariţia revistei (2 decembrie 1901), poetul îşi conturase fizionomia şi publicase două culgerei, *Versuri* (Sfetea, 1897) şi *Patriarhale* (Steinberg, 1901), dar mai avea materiale neadunate în volum (*Poezii*, 1901—1902, Socec, 1902). Pe de altă parte, traducătorul îşi câştigase o mare faimă cu tălmăcirile, îndeosebi din Petöffi şi Heine, poetul inimii lui, căruia îi transpusese inegalabil duioşia, dacă nu şi sarcasmul demonic. Însăşi formula paseismului, sub aspectul vieţii "patriarhale", figura chiar în titulatura celei mai populare dintre culegerile lui de versuri. De altfel, înainte de a fi o eroare, slăvirea globală a trecutului, cu toate mizeriile lui, în parte recunoscute de poet, ia la Iosif caracterul unui protest împotriva alcătuirii sociale inicve şi mai ales contra destinului vitreg al creatorilor în rânduirea trecută. Epitetul "patriarhal" apare aşadar frecvent în poezia de tinereţe a lui St. O.Iosif, spre a defini climatul fericirii de altădată, aşa cum romantismul şi-l fixase, cu aceeaşi lipsă de spirit critic, în beznele Evului Mediu. Ca şi în poezia marilor doi numiţi înaintaşi, satul ardelenesc se reflectă, fără precisă intenţie monografică, în versurile cizelate ale începătorului, care a avut norocul să beneficieze de experienţa măiestriei stilistice a lui Vlahuţă, la *Viaţa,* şi apoi a lui Caragiale, la secretariatul *Epoci iliterare* (1897). O notă de realism, temperată de duioşie, invidiualizează viziunea iosifiană a satului transilvan, din care nu lipsesc

intervenţia brutală a feudalilor maghiari şi execuţiile patrioţilor români (*O mamă, Viaţa,* 19 noiembrie 1895). Dar şi profetismul îşi face o dată loc, în această privire ageră a viitorului.

"Fantastic norii se-nveşmântă,/ Străpunşi de suliţi lungi de aur,/ Şi ca-ntr-un lac de sânge creşte/ Întreaga zare-nspre coclaur.// Semn de război!... Un glas de bucium/ Din văi, mă face să mă speriu.../ Visam, Austrie, că-n flăcări/ Se darmă vechiul tău imperiu..." (*XI, Icoane din Carpaţi,* în *Credinţe,* 1905).

Nu putem trece peste cele două condensate catrene fără să remarcăm puterea de concentrare artistică a poetului, care din sugestia sângerie a unui apus de soare deduce printr-un "vis", mai curând realizat decât se aşteptau mulţi, prăbuşirea hibridei împărăţii duale, chesaro-crăieşti, ca urmare a unei conflagraţii uriaşe. Poetul ştia să facă scurt, deşi nu era lipsit de "suflu".

Stabilit în ţară, aşadar, ca elev şi bucurându-se de prietenii trainice, graţie cărora avea să i se îngăduie şi o neuitată călătorie în Apus, poetul şi-a câştigat de timpuriu un nume, şi numai astfel se explică faptul de a fi putut rămâne "proprietarul" *Sămănătorului*, la un an abia de la înfiinţare, când directorii mai fără voie ai periodicului dorit de bine intenţionatul Spiru C. Haret — G. Coşbuc şi Al. Vlahuţă — n-au ştiut cum să se elibereze de acea prea grea sarcină. Se pare că G. Coşbuc s-ar cam fi simţit deposedat, dar n-a făcut nici un gest de autoritate ca să se impună în fruntea revistei rămase fără cârmaci, şi care şi l-a găsit în autoritarismul furtunos al lui N. Iorga. Dar şi când acesta s-a supărat (în timpul Expoziţiei din 1906) şi şi-a înaintat demisia, fără a se gândi o clipă că ea ar putea fi primită, ca să fie înlocuit printr-un comitet, bucuros de scuturarea jugului, St. O. Iosif a rămas de fapt stâlpul de susţinere al revistei, truditorul cvasi-unic. Spre deosebire de Eminescu, care n-a rezistat la frecuşul maşinăriei ziaristice, poetul *Patriarhalelor* nu şi-a uzat nervii, ştiind printr-un tact desăvârşit

să împace diversitatea opiniilor şi a temperamentelor. Era capabil aşadar de muncă brută, de birocratism îndulcit prin spiritul său tovărăşesc. Tot la *Sămănătorul* s-au săvârşit cele două mari acte decisive din viaţa sa intimă: prietenia literară cu rafinatul Dimitrie Anghel şi dragostea pentru viitoarea lui soţie, ea însăşi scribentă, din care avea să rezulte o copilă, Corina, ucisă în toamna anului 1916 de schijele unui dirijabil Zeppelin, şi o răsunătoare dramă familială, în folosul vremelnic al celor doi necredincioşi. Ecoul pierderii femeii iubite, cu mari ochi albaştri, cântaţi şi în fericire, şi în nenorocire, s-a materializat în câteva poeme de autentic ţipăt al inimii şi de meşteşugită strunire a versurilor, mult admirate în ceasul lor, dar astăzi veştejite. Astfel s-a rupt şi o colaborare care a dat mai cu seamă prilejul ivirii simbiotice a unui poet nou, A. Mirea, cu neîntrecute cronici rimate în paginile *Vieţii româneşti* după ce aceeaşi formulă de lucru, în care rolul lui Iosif pare a nu fi depăşit secretariatul, dăduse strălucita comedie de salon *Cometa* şi alte numeroase pagini de proză plină de culoare, precum şi nenumărate traduceri, în versuri şi proză, din Verlaine, Ibsen, Halm, Dumas-tatăl, Banville şi La Fontaine. O singură dată, în *Legenda funigeilor*, personalitatea romantică a lui Iosif covârşise fantezia mai modernă a lui Dimitrie Anghel. Tot în coloanele *Vieţii româneşti* au apărut câteva din cele mai gustate elegii ale nemângâiatului poet, adresate aceleiaşi absente, devenită soţia lui Anghel. Ca să-i dovedească culpabilei propriile aptitudini formaliste, Iosif se întrecea în muzicalitate şi bogăţie de rime cu seducătorul poet al *Fantaziilor*, ca şi cum preţul întrecerii ar fi fost recuperarea fericirii conjugale pierdute.

Poet de variate mijloace, cu tot renumele lui postum negativ, St. O. Iosif a excelat desigur în balada haiducească de inspiraţie populară. Seria este bogată şi se jalonează cu câteva titluri memorabile: *Doi voinici* (1896), *Haiducul* (1900), *Cântec vechi* (1900), *Novăceşti* (1901), *Pintea* (1901), *Cântec* (1902), *Gruia* (1903), *La fereastra spre livadă* (1903), *Somnul lui Cor-*

bea (1907). Această biruinţă literară — învierea unui gen popular pierdut — se cuvine cu atât mai răspicat relevată, cu cât se face prea mult caz de neizbânda lui Iosif, cu ocazia comemorării celor patru sute de ani de la moartea lui Ştefan cel Mare, când, tot din iniţiativa lui Spiru C. Haret, poetul a fost îmbiat să-şi încerce nervul epic în pomenirea marelui erou naţional. Poemul comandat, *Din zile mari*, n-a corespuns aşteptărilor, dar bilanţul rămâne pozitiv la recitirea baladelor amintite. Lor li se adaugă în mod firesc, din ciclul *Icoane din Carpaţi* (în *Credinţe*, 1905), minunatul fragment VI, *Doina*, cu neuitatul început: "Se tânguiesc/ Tălăngi pe căi,/ Şi neguri cresc/ Din negre văi,/ Plutind pe munţi.../ La Făgădău,/ La Vadul-Rău,/ Sus, la răscruci,/ Vin trei haiduci/ Pe cai mărunţi..." Nu se întâmplă nimic în această memorabilă poemă, nimic în afară de trecerea haiducilor, care doinesc, deşteptând ecourile, în depărtări nesfârşite; nu se întâmplă nimic, pentru conformarea la condiţiile genului epic, care cere o naraţie, dar epică este atmsofera însăşi a doinei, dintre cele mai tonice din literatura noastră. Am văzut că din aceeaşi serie face parte şi scurtul poem profetic al prăbuşirii Imperiului Habsburgic, prezentat ca o reverie, un vis. În poezie totul este posibil, cu condiţia talentului, iar acela al lui Iosif era mai multiplu şi felurit decât l-au etichetat bilanţurile istoriei literare din trecut. O asemenea "doină" şi astfel de noi cântece bătrâneşti n-ar fi fost fireşti la un poet de formaţie modernă, adică prin ruptură de tezaurul folcloric. St. O. Iosif şi-a mărturisit ataşamentul — în poemul cu caracter de manifest literar cam impropriu intitulat *Când seara-n ceasuri de singurătate...* (în prima formă, sonet, 1904) — faţă de "poveşti străbune, cântece uitate", mereu "izvor de nouă poezie", cu tandreţe numit "o, drăgălaşă muză populară", el însuşi socotindu-se "un copil cuminte al naturii". Intuiţia nu era greşită. Din acelaşi sentiment de consonanţă s-au ivit în poezia lui St. O. Iosif o serie de foarte frumoase pasteluri, cadrul natural fiind pentru poetul,

fără voie citadinizat, un adevărat paradis regăsit. Neprogramatic, ca tumultuosul, dar şi calculatul Goga, St. O. Iosif nu blestemă Parisul, vizitat dimpreună cu colecţionarul Virgil Cioflec, dar nu se simte bine în marea metropolă, preferându-i atmsofera de vechi burg bavarez a Nürenbergului, unde familiaritatea cu străvechile pietre îi dau iluzia realităţii reîncarnării şi a vieţii anterioare. Reţinem din puţinele poeme pariziene sonetul cu titlul *În atelier* (dedicat, dar nu expres, edulcoratului pictor Kimon Loghi, preţuit şi de D. Anghel!), unde, pe când artistul zugrăvea poveşti orientale, poetul îl întreţinea, vorbind de "vremi patriarhale". O serie excelentă de *Pasteluri* din prima tinereţe (în *Viaţa*, 1894—1895) înfăţişează satul sub arşiţa secetei, cu sunetul tânguitor al tălăngii, cu jocul paparudelor, cu trecerea şatrelor, cu iarmarocul, cu viziunea oarecum grigoresciană a carului cu boi, legănându-se uşor (în timp ce cântecele vechi ale cărăuşului îl fac pe poetul patriot să se întrebe: "Va răsări cândva şi steaua/ Acestui neam nenorocit?..."), cu trecerea unui voinic pribeag, călare pe murg, dar cu faţa întoarsă spre Ardeal, configurându-l simbolic, şi cu căderea serii şi intonarea doinei de jale de către călăraşii cu schimbul. Cele şapte fragmente din *Pasteluri* contribuie suficient la schiţarea profilului moral al poetului, în acest moment hotărâtor de evoluţie literară. Poet al satului, dar şi al provinciei natale, cu aspiraţiile ei fireşti către libertate, "pastelizat" în sensul plastic al cuvântului, cu penel discret, muiat în albastru, în pulbere de aur şi în cenuşiu de colb, dar cu desenul precis conturat, St.O.Iosif şi-a găsit instrumentul într-un vers limpede, echilibrat, ferit de sonorităţi găunoase, ca ale majorităţii contemporanilor. Deşi este stăpânit de melancolie, nu şi-o speculează ca pletora posteminescienilor, şi unul din principalele-i merite este de a nu li se fi încadrat nici un moment, situându-se din capul locului în filiera lui Coşbuc, atât ca atmosferă morală, cât şi ca factură de vers şi strofă, cu o notă personală netăgăduită. El nu l-a aşteptat pe

maestrul să-şi definească într-un târziu atitudinea faţă de popor, ca să găsească, în sonetul *Cronicarii* (1001), lapidarul vers:

Şi sufăr şi mă bucur cu poporul.

Patriotimsul, nu de firmă, nici de program, ci de structură morală autentică, axat, de iubitorul de cântece neşovin, pe preferinţa simţită pentru doină, şi-a găsit expresia în interesantul poem *De cântece Parisu-i plin…*

"De cântece Parisu-i plin,/ Ca marea de sirene,/ Şi nu mai pleacă cei ce vin/ Pe ţărmul mândrei Sene.// La Napoli, grădinile/ Nu ştiu ce e zăpada,/ Şi-n golfuri mandolinele/ Îngână Serenada.// Suspină ţitera-n Tirol/ Când în tăcerea sfântă/ Vreun orb moşneag în capul gol/ Pe prispă stă şi cântă.// Zănatic ţipăt de viori/ E-n veselele cearde,/ Cântarea asta-ţi dă fiori/ Şi tremură şi arde.// Dar creadă cine cum o vrea,/ Cum crede să-şi aleagă:/ Nu-s doine ca în ţara mea/ Pe lumea asta-ntreagă!" (1901).

Mihail Sadoveanu, întâi în revista *Însemnări literare* (1919), apoi în *Anii de ucenicie*, şi-a amintit de zguduirea cu care prietenul său mai vârstnic ascultase doina spusă şi cântată de un lăutar la Bucureşti, şi patosul cu care taciturnul Iosif, ieşindu-şi din fire, făcuse apologia ei. Cu factorul indefinisabil al talentului, prin legătura permanentă cu poezia anonimă şi dragostea pentru cei mulţi, precum şi prin încrederea în destinul poporului român, cântecul de factură clasică şi de ţinută artistică şi-a găsit expresia durabilă.

N. IORGA

Numit prin concurs profesor universitar de istorie universală la vârsta de 24 de ani, după ce, tot prin concurs, obţinuse o catedră secundară de limbi clasice, cu cinci ani înainte, N. Iorga a funcţionat aproape neîntrerupt în învăţământul superior timp de patru decenii şi jumătate (1895—1940). Era de o

punctualitate exemplară. Nu şi-a pus suplinitor nici ca preşedinte al Camerei, nici ca preşeditne al Consiliului de miniştri. În timpul sesiunii parlamentare, părăsea Camera deputaţilor ca să-şi ţină cursul şi îşi relua locul în bancă după sfârşitul lecţiei. Intra în sala IV a Universităţii şi începea a vorbi, uneori înainte de-a se sui pe catedră. Era un mare orator, — universitar, parlamentar şi de întruniri publice, — cu cel mai întins registru, de la "cozeria" familiară, până la imprecaţia profetică. Nu l-am auzit niciodată însă frazând ca un retor sau căutându-şi efectele oratorice. Debitul său verbal de improvizare era mai potolit sau mai precipitat, după dispoziţie, dar fără ezitări şi dibuiri, tăiat la intervale de un "e", echivalent cu pauza necesară respiraţiei. Cu ochii săi negri, mari, rotunzi, aproape hipnotici, vorbitorul fixa câte un student din primele bănci. L-am audiat benevol, în anii 1920—1923, iar apoi la Sorbona, în ianuarie 1927 şi 1928. Trecuse timpul marii lui prize asupra studenţilor (1906—1916), în favoarea mai ales a lui Vasile Pârvan, cât am fost student. La Pârvan, cel puţin în anul 1920—1921, studenţii n-aveau loc în primele bănci de coconetul snob care venea, ca la spectacol, să-i asculte fumegoasa expunere despre primii tragici elini. Publicul lui Iorga se compunea exclusiv din studenţi şi câţiva rari fideli discipoli vârstnici. Profesorul era prodigios prin vastitatea ştiinţei şi întinderea orizontului. Am audiat memorabilul său curs despre "Papi şi împăraţi". S-a făcut prea mare caz de digresiunile lui, aşa cum s-a pus abuziv accentul pe memoria sa mirandolescă. Dacă, din punct de vedere didactic, i s-ar fi putut găsi pete în soare, cea mai mare, era, poate, relativă la spiritul expozitiv, singurul spirit pe care nu-l avea suficient de dezvoltat. Iorga ataca problemele, în mod impetuos, torenţial, fără să-şi pregătească auditoriul, sau ca şi cum l-ar fi presupus dinainte pregătit. Era însă un curs neobişnuit de viu, însufleţit, străbătut de fulgerele intuiţiilor şi de dogoarea unui temperament năvalnic, în principiu mai potrivit artistului

şi poetului, decât omului de ştiinţă. Am audiat mai mulţi profesori, în ţară şi în străinătate, decât îmi cerea specialitatea, dar n-am mai întâlnit nicăieri un al doilea "fenomen" Iorga, o "natură" ca a sa, multiplă, debordantă, vulcanică, uneori iritantă la reflecţie, dar cuceritoare prin bogăţie şi varietate. Deşi nu l-am urmat nici un moment, nici literariceşte, nici politiceşte, pot spune că l-am urmărit constant, timp de douăzeci de ani, cu o curiozitate intelectuală nestinsă, cu un interes mereu pasionat. L-am văzut rareori mai de aproape şi o singură dată acasă la dânsul, cu sentimentul, atunci, al neoportunităţii oricărei vizite cât de cât prelungite, care i-ar ştirbi din timpul său de lucru.

Era, netăgăduit, un om de geniu, scăpărător de inteligenţă şi un foarte mare muncitor. Multe din micile erori materiale copios speculate de adversari (şcoala Demostene Russo) i-ar fi fost desigur scutite, dacă în condiţiile de lucru istoric de atunci, acest mare arhitect de sinteze n-ar fi fost nevoit să fie şi hamalul care cară materialele, şi lucrătorul care pune cărămidă peste cărămidă. Este vorba de publicarea celor câteva zeci de volume de *Studii şi documente* — după ucenicia făcută cu colecţia Hurmuzache —, descoperite şi transcrise în multe mii de ceasuri, care ar fi fost mai rodnic folosite altminteri. Peregrinul prin atâtea centre universitare străine şi-a irosit alte multe ore, iscodind în arhive urmele trecutului nostru naţional.

Marele profesor a avut în cel mai înalt grad conştiinţa profesională, uneori uşor umbrită de zel naţionalist, dar de cele mai adeseori strict susţinută documentar împotriva vechiului curent istoric romantic (V. A. Urechia, Gr. Tocilescu). Nu ştiu dacă seminarele erau la înălţimea cursului, dacă profesorul avea răbdarea să se ocupe de fiecare student în parte şi să scuture toate inerţiile, dar lecţiile erau atât de bogate în idei, în vederi noi, în sugestii de lucru, încât nu puteau să nu însămânţeze, acolo unde terenul era bun.

Câţi profesori, de totdeauna, au avut acest dar suprem? De aci, marea lui autoritate catedratică, în ţară şi peste hotare.

LIVIU REBREANU
OMUL

Am citit de curând în articolul unui tânăr confrate, care scria despre marele nostru romancier, epitetul: "uluitorul" Rebreanu. Acest superlativ al uimirii, dublată cu admiraţie, mi s-a părut cu totul justificat. Am descifrat într-însul expresia celui mai legitim omagiu adus de noua generaţie unui glorios înaintaş, pe care ea nu-l cunoaşte decât din operă, fără a-l fi putut apropia pe om. Fiind unul dintre acei care am avut şi acest noroc — compensaţie a nu prea fericitului handicap de vârstă —, am găsit cu cale să încerc a evoca personalitatea fizică şi morală a autorului lui *Ion*, al *Pădurii spânzuraţilor* şi al *Răscoalei*, cele trei monumente cu care a înzestrat epica noastră.

L-am cunoscut în toamna anului 1923, în casa primitoare a criticului E. Lovinescu, din strada Câmpineanu, unde mă introdusese de curând prietenul Vladimir Streinu. Era primit cu consideraţie, deoarece primele două din cele trei mai sus numite romane apăruseră şi-i creaseră o faimă unanim recunoscută. Pe lângă marea stimă literară pe care o inspira tuturor, începând cu gazda, Liviu Rebreanu era şi o apariţie neobişnuit de plăcută. Omul era puternic şi frumos, cu acea frumuseţe care izbeşte şi place tuturor, indiferent de vârstă şi de sex. Era înalt, voinic, solid implântat; când şedea în picioare, părea înfipt în sol ca un copac. Rareori vigoarea fizică, fără a avea de a face cu atletismul profesionist, s-a unit cu un aspect mai simpatic şi mai interesant, datorit contrastului dintre tinereţea bărbatuui (avea 38 de ani!) şi părul albit înainte de vreme, dintre forţa trunchiului şi a mădularelor şi candoarea limpezilor ochi albaştri, dintre autoritatea numelui său şi naturaleţea gesturilor şi cuvintelor. Nimic din ifosul altor mai mult sau mai puţin autentici "maeştri", care voiau să se arate inabordabili şi oraculari. Vorbea puţin, dar cu o francheţe desăvârşită, mai ales când i se cerea să se pronunţe despre lecturile poeţi-

lor. Bântuia în acel moment imagismul delirant şi ermetismul derivat din dadaismul lui Tristan Tzara. Liviu Rebreanu ţinea să nu-şi ascundă absoluta inaderenţă faţă de acest curent literar. Afirma neted că nu înţelege şi nu gustă asemenea elucubraţii. Nu punea nici o patimă în judecăţile lui, dar respingerea era categorică, fără drept de apel, ca aceea a unei instanţe supreme. Autoritatea sa morală era indiscutabilă, ştiindu-se câte sute de nopţi albe îi luase fiecare dintre cărţile lui, câtă migală depunea în fiecare cuvânt, câtă atenţie acorda proporţiilor arhitectonice ale capitolelor, cât efort de claritate reprezenta munca lui de atelier. De aceea nu i se putea păstra pică pentru refuzul său de a accepta fiorul tenebrelor sau al verbigeraţiei. Tinerii poeţi, rechemaţi la ordinea clasică, îi păstrau mai departe acelaşi respect, cucerit printr-o aspră disciplină a muncii şi o mare conştiinţă artistică. Simplu şi natural în atitudini şi cuvinte, Liviu Rebreanu comanda totuşi, repet, respectul. El nu punea distanţă, dar noi, cei tineri, ţineam distanţa veneraţiei. Au trecut apoi douăzeci de ani şi am avut repetate ocazii să-l văd mai de aproape, să colaborez cu dânsul, să pătrund chiar în sanctuar, să-l privesc la masa de lucru, în apartamentul său de pe actualul bulevard *6 Martie*. Avea o bibliotecă mare, în bună parte de cărţi în limba germană, adunate în tinereţe şi păstrate cu acea ordine pe care o punea în toate. Se arăta afabil, plin de prietenie, dar nu mi-ar fi trecut nici o clipă prin gând să mă împăunez cu prietenia unui asemenea om, integral absorbit de opera lui şi exclusiv dedicat familiei, care-i dăruise căldura căminului, atât de propice muncii sale de benedictin. Liviu Rebreanu a detestat totdeauna pierderea de vreme a boemei, a cafenelei, a camaraderiilor fluctuante, a coteriilor literare. În prima tinereţe, frecventase cenaclul lui Mihail Dragomirescu, iar după întâiul război mondial, pe acela al lui E. Lovinescu, însă cu acea discreţie a marelui lucrător, care stând pe ghimpi să-şi reintegreze atelierul, nu poate zăbovi nicăieri aiurea. Mare iubitor de oameni,

Liviu Rebreanu iubea pe fiecare om în parte, dacă îl verificase, cu acea nebănuit de sigură privire, şi îi spunea "prietene", iar când scria, cu majusculă germanică: "scumpe Prietene"; iubea pe scriitorii tineri, cunoscându-le greutăţile, fiindcă şi el trecuse prin aceleaşi grele începuturi, specifice societăţii burgheze, dar îi iubea fără demagogie, nefiind "ciracliu", cum se spunea pe vremea lui Conachi, adică neplăcându-i să-şi facă "trenă" de "ţuţerli". O altă trăsătură morală a acestui mare scriitor a fost modestia. La apariţia lui *Ion*, romanul fusese întâi propus spre premiere la Academie cu premiul Adamachi. Raportorul, I. Al. Brătescu-Voineşti, a apreciat însă ulterior, cu justeţe, că i se cuvine marele premiu Năsturel-Herăscu, la care candida poetul ieşean M. Codreanu, maestrul sonetului. Cum regulamentul nu permitea schimbările premiilor pe parcurs, a fost nevoie de modificarea lui, la propunerea aceluiaşi raportor. Faptul a provocat, ca orice derogare de la regulă, reacţiuni felurite. Răspunzând comentariului semnat Tudor Teodorescu-Branişte, în ziarul *Rampa*, Liviu Rebreanu preciza: "N-am concurat (...), şi, dacă aş fi concurat, sunt atât de modest încât aş fi concurat la un premiu mai puţin important, mai ales de-aş fi ştiut că voi fi pus în cumpănă cu întreaga operă literară a distinsului poet Codreanu. Mi s-a acordat marele premiu din iniţiativa Academiei însăşi — iată adevărul (...) Apoi nu mi-e indiferent să se ştie că nu sunt atât de lipsit de modestie încât să mă reped îndată la premiul cel mai mare, ca alde Radivon, Stoican şi alţii. Când eu ştiam prea bine că Marele Premiu a fost acordat celor mai distinşi scriitori români, începând cu Alecsandri şi sfârşind cu Vlahuţă, n-aş fi putut avea îndrăzneala să ridic nasul atât de sus, mai ales că — precum bine spui d-ta — cutez să cred că de-aici încolo voi fi în stare să dau lucrări mai de valoare chiar decât *Ion*".

Laitmotivul modestiei la autorul lui *Ion*, care nu-şi dădea seama că scrisese o capodoperă, năzuind mereu să facă mai bine, nu este, din păcate, şi n-a fost nicicând acela al tuturor

tinerilor. Juneţea este prin excelenţă vârsta jactanţei, a unei imense încrederi în sine şi a unui nemăsurat orgoliu, care, ce e drept, se mai temperează cu vârsta înţelepciunii. Scriitorul acelor nobile rânduri era în vârstă de 35-36 de ani şi nu fusese un răsfăţat al soartei. În cartea pe care admirabila sa văduvă, Fanny Rebreanu, o consacră amintirii soţului, trăim spaimele prin care a trecut autorul elaborându-şi opera, în anii ocupaţiei duşmane (1916—1918), când era urmărit (arestat fiind, scăpase de sub escortă şi se refugiase în Moldova). Şi totuşi, acea atmosferă înăbuşitoare de nesiguranţă şi temere nu se reflectă de loc în *Ion*, la a cărui îndelungată elaborare au prezidat calmul, luciditatea, răbdarea, probitatea artistică, prin alte cuvinte, calităţile de totdeauna din structura marelui romancier.

Nici gloria nu i-a putut umbri modestia, deşi ea nu era incompatibilă la Liviu Rebreanu cu deplina conştiinţă, atât a valorii, cât şi a notorietăţii lui. Mi-aduc aminte că eram odată pe platforma din urmă a tramvaiului 14, în care se suise la Universitate ca să coboare acasă, la ora prânzului. Adusesem vorba de condiţiile grele ale scrisului şi de nerăsplătirea acestuia, în condiţiile vitregi de atunci. Era de acord, dar mi-a retuşat absolutizarea concluziilor, cu relevarea propriului său bilanţ: "Nu cred să fie astăzi sat sau cătun din ţară în care să nu se găsească măcar un exemplar din cărţile mele". Ce e drept, era nu numai cel mai de seamă romancier al nostru, dar şi cel mai citit şi răspândit. Opera sa, inspirată de stările poporului nostru şi scrisă pe înţelesul tuturor, din acea concepţie clasică a clarităţii, pătrunsese pretutindeni şi numele lui se impusese. Aşa era! Dar câte obstacole trebuise să învingă copilul de modest învăţător ardelean din împărăţia habsburgică bicefală, începând cu recucerirea, ca să spun aşa, a propriei sale limbi şi sfârşind cu sfărâmarea, datorită geniului său obstinat, a aşa-zisului blestem ce stăruia asupra constituirii ca gen viabil a romanului nostru, înainte de apariţia

epocală a lui *Ion* (1920). La obiecţia mea, că nu trebuie să răspundem la regula generală prin excepţii, Liviu Rebreanu mi-a replicat: "E în puterea fiecărui scriitor şi artist să se afirme. Nu i se cere *decât* conştiinţă şi muncă"

Acel *decât* caracteriza omul. Avea atâta conştiinciozitate şi atâta putere de muncă, încât i se păreau însuşirile cele mai fireşti, la îndemâna fiecăruia, ca funcţiile fiziologice la omul sănătos, ca respiraţia, circulaţia sângelui etc. În jurul nostru însă, romantismul semănase buruiana personajului bolnăvicios, de care se lega credinţa în — încă o dată — blestemul care-i urmăreşte pe artiştii autentici şi alte superstiţii de acelaşi calibru. Cunoaştem poeţi care nu citeau, ca nu cumva, spuneau ei, să-şi ştirbească originalitatea, poeţi care nu-şi retuşau întâia "inspiraţie", de teamă să nu-i vatăme "spontaneitatea", poeţi care, născându-se geniali, se dispensau de alt efort suplimentar şi-şi sleiau puterile în trândăvie.

Orice existenţă de mare artist implică o lecţie. Nu spun aceasta din nu ştiu ce prejudecată profesională, de belfer. O lecţie etică, măcar, dacă ştiut este că secretul frumosului nu se învaţă, sau, mai precis spus, nu se predă *ex cathedra*. Liviu Rebreanu este unul dintre acei artişti al căror verb nu străluceşte, a cărui formă nu îmbie. Dacă talentul, măcar acela al începătorului, se caracterizează prin seducţie, acest fel de talent nu l-a avut cu prisosinţă, ca să sară în ochi. Din generaţia tinerilor dotaţi, dinaintea întâiului război mondial, Liviu Rebreanu n-ar fi părut nimănui prozatorul menit să treacă înaintea tuturor. Erau alţii care scriau mai uşor, mai ornat, mai abundent. Cu *Golanii*, a doua sa carte de nuvele, părea că se cantonase într-un sector şi o manieră, ambele ingrate: periferia, naturalismul. Confraţii săi de o vârstă puteau dormi liniştiţi. Şi au şi dormit, răsfăţându-se pe laurii viitori. În luptă cu limba, cu propriile lui limite, cu materia care nu se lasă uşor captată în contururi ferme, Liviu Rebreanu s-a dovedit însă cel mai apt să biruiască, rând pe rând,

toate obstacolele şi să edifice, piatră cu piatră, cărămidă cu cărămidă, ţiglă cu ţiglă, edificiul cel mai monumental şi mai trainic al epicii noastre dintre cele două mari războaie. A voit şi a putut. A voi implică un nesfârşit potenţial de energie morală. Liviu Rebreanu a urnit din loc romanul nostru, poticnit într-o înfundătură, cu o stăruinţă mitologică, herculeană, reeditând, în tăcerea sanctuarului, muncile semizeului elin. Nu ne mai este îngăduit, după această glorioasă experienţă, să mai punem sub semnul îndoielii vorba după care geniul este răbdare îndelungă. Asupra ceasurilor albe de noapte din cămara de pe strada Primăverii, în care fuseseră elaborate *Ion* şi *Pădurea spânzuraţilor*, a scris Tudor Vianu neuitate pagini. Cred a nu mă înşela afirmând că mult regretatul estetician a tras cel dintâi lecţia acestui exemplar învăţământ. Fie ca ea să fie meditată şi de alţii, în succesiunea generaţiilor!

Pe Rebreanu contemporanii îl citeau, îl admirau, îl comentau. Dar gloria lui a atins marile altitudini abia în anii puterii populare. Cărţile sale sunt răspândite astăzi în tiraje de masă, numeroase traduceri îl fac cunoscut peste hotare. Prozatorii noştri i se consideră urmaşi şi ucenici. Sunt, toate acestea, semne ale unei cinstiri binemeritate pe care Rebreanu, cu modestia sa proverbială, nu şi-o visa, probabil, niciodată.

PROBLEMA SCRISULUI LA LIVIU REBREANU

Se cunoaşte din psihologia modernă rolul "obstacolului" în viaţa sufletească şi în formarea caracterului. Analoage cu obstacolul sunt în estetica literară "dificultatea" pe care o întâmpină scriitorul şi puterea de voinţă pe care o reclamă învingerea dificultăţii. Scriitorii fluenţi de felul lor se pot crede fericiţi, dar rezultatele cursivităţii native nu-s totdeau-

na de caltiate. De la "peniţa veselă", cum a botezat un mucalit condeiul, ne putem aştepta fie la improvizări strălucite, fie la figuri de gimnastică intelectuală delectabile, dar nu şi la realizări artistice. Numai naturile scriitoriceşti complexe nu au ce peirde din distinderea ocazională a improvizării. Musset observase cu maliţie că gloriosul său înaintaş Lamartine avea "*du génie, du talent, de la facilité*". Acest *descrescendo* este prea bătător la ochi ca să mai fie nevoie de un comentariu. Talentul, termenul mediu, nu scapă de capcana uşurinţei, care este şi uşurătate, decât prin disciplina muncii. Nu ştiu dacă geniul este rodul unei răbdări îndelungate, cum s-a spus, sau al nerăbdării îndelungate, cum a pretins un răstălmăcitor subtil. Dar în cazul lui Liviu Rebreanu, creatorul romanului nostru modern, realizările sale estetice majore (*Ion, Pădurea spânzuraţilor, Răscoala*) ilustrează exemplificator rolul decisiv al muncii literare în producerea operelor durabile.

Într-adevăr, nici unul dintre marii noştri scriitori n-a întâlnit în calea sa atâtea obstacole fireşti ca autorul acestor trei netăgăduite capodopere. Într-o pagină cu atât mai impresionantă cu cât nu trădează intenţia vreunui efect de această natură, marele romancier şi-a divulgat perplexităţile din pragul dibuirii vocaţiei sale literare. Ar fi dorit să fie medic, dar a trebuit să renunţe, din lipsa mijloacelor materiale. A evitat printr-un instinct sigur preoţia, deşi tatăl său vedea în acea "carieră sigură" cel mai bun mijloc de a beneficia de răgazul scrisului. El a crezut însă că milităria era "mai compatibilă cu pasiunea scrisului", care-l "ispitea mai de mult". Fapt este că sărăcia l-a împins către o carieră străină de aptitudinile lui. Totodată, tânărul era trecut prin şcoli străine şi respirase climatul culturii germane şi al celei maghiare. Scrisese nuvelistică şi teatru în cele două limbi (vezi *Mărturia unei generaţii* de F. Aderca). Problema cea mai urgentă ce i se punea era eliberarea de acest climat nepropice, politic şi literar, pentru scriitorul care se dorea Liviu Rebreanu. Până să se elibereze

prin "fuga în alt mediu, în alt aer, stăpânit de altă cultură" (*Mărturisiri*, în *Revista Fundaţiilor*, noiembrie, 1940), a trebuit să piardă doi ani de viaţă, cu îndeletniciri mărunte, spre a-şi procura un fond economic în noua sa existenţă.

Scriitorul a rămas însă avar în destăinuiri, nemărturisindu-şi public gama întreagă de încercări şi de greutăţi întâmpinate până la răsunătorul succes al primei sale capodopere, succes încununat în 1921 cu premiul "Năsturel", nesolicitat. Un ecou al tuturor suferinţelor îndurate până la cucerirea pieptişă a măiestriei artistice îl găsim redat în necrologul consacrat lui Rebreanu. La intrarea neoficială a sa în Academie, curând după alegere, dar cu câteva luni înainte de recepţie, Rebreanu spusese coelgilor săi, în cerc intim: "Viu în mijlocul d-voastră, prea onoraţi colegi, după o viaţă aspră de luptă şi de muncă".

De luptă pentru însuşirea *intus et in cute* a limbii sale materne, de muncă pentru a da corp mesajului său. Numesc mesaj scrisul sau producţia mai în genere a artistului care ştie ce vrea, care nu se află numai în treabă. Într-un interviu acordat primului număr al săptămânalului *Viaţa literară* (20 februarie 1926), când lucra la *Răscoala*, Rebreanu şi-a definit structura sa de scriitor epic realist, prin câteva formulări: "Artă înseamnă creaţiune de oameni adevăraţi şi de viaţă reală. Nu atât meşteşugul stilistic, cât mai ales pulsaţia de viaţă interesează." Şi mai departe: "Opera odată creată, trăieşte singură prin cantitatea de viaţă ce conţine, ca un izvor de energie infinită. Când creează, artistul face operă de sinteză." Tot crezul său literar merită a fi meditat, dar trebuie să opresc citatul.

Drumul către sinteză şi către creaţiunea vieţii reale, a oamenilor vii, a poporului, a fost la Rebreanu o ucenicie anevoioasă. El a explicat mai târziu că scriitorul este dator să se aşeze zilnic la masa lui de lucru, benevol, aşa cum face la birou, din obligaţie de serviciu, dacă este funcţionar. Această datorie faţă de sine se obţine cu grele eforturi şi cu tergiversări multiple. Imperativul scriitorului, după Rebreanu, a fost sin-

tetizat de dictonul latinesc: *nulla dies sine linea*. Ceasurile albe ale nopţii, învăluite în fum de ţigară şi biruite prin stimulentul cafelei, nenumăratele ceasuri albe, când scriitori pe atunci tineri şi noctambuli îl găseau după miezul nopţii la masa de lucru, înfruntând cu bărbăţie spaima paginii albe, numai acele mii de nopţi au fost martore dificultăţilor de tot felul cu care a luptat omul de voinţă neînfrântă, pentru obţinerea rezutlatelor sale uimitoare. Într-adevăr, nu şi stilistice. Rebreanu era un alt fel de artist decât unul al cuvântului. Filologul nu era la el de puterea constructorului. Rebreanu era un artist al proporţiilor, un neîntrecut proiectant în geometria spaţială a operei, iar apoi un neobosit "taşeron", omul de muncă obscură a amănuntului, în arhitectura generală a lucrării. Virtutea sa cea mai de seamă era conştiinciozitatea, înfruntarea curajoasă a dificultăţilor din calea construcţiei, onestitatea profesională desăvârşită, cu simţul grav al răspunderii morale. "Aici nu poate încăpea farsa", spunea el mai departe în interviu. "Arta e ceva prea serios ca să ne petrecem vremea cu jonglerii de bâlci." El mai recomanda sinceritatea scriitorului faţă de sine însuşi şi faţă de opera sa, cu avertismentul sever: "Orice lipsă de credinţă se va oglindi în cuprinsul înfăptuirii tale". O altă condiţie a operei literare, după Rebreanu, era cu drept cuvânt conţinutul uman. Viaţa, ca şi arta,trebuie luată, spunea el, în serios. Arta nu este joc, nu este jucărie, este act de răspundere, clipă de clipă. Imaginea lucrătorului de altădată, în condiţiile mai neevoluate ale arhitecturii, a lucrătorului care singur îşi construia schele, singur ducea în spinare cărămizile, singur le alinia şi le întărea cu mortarul plămădit de el însuşi, după ce tot el a fost acela care trasase planul construcţiei lui, această imagine mă urmăreşte când încerc să definesc muncile titanice ale autorului lui *Ion*, al *Pădurii spânzuraţilor* şi al *Răscoalei*. Dar şi în opere mai puţin izbutite, ca *Jar*, ordonarea cu titulaturi mensuale a naraţiunii, criticabilă desigur, nu este

altceva decât etichetarea mai mult sau mai puţin norocoasă a unei lucrări planificate. Rebreanu era prea serios ca să lase ceva în voia hazardului, oricât ar fi fost lucrul de neînsemnat. Cuta spiritului de răspundere morală era dominanta fizionomiei sale artistice (a "profilului" său moral, ca să adopt formula mai curentă). N-aş vrea să trag explicaţia de păr, atribuind şi albirea pretimpurie a frumoasei sale podoabe capilare aceleiaşi conformaţii spirituale. Nici n-aş abuza de prestanţa de proconsul a efigiei sale romane, punând-o pe seama aceluiaşi integral simţ al răspunderii etice. Era însă în Rebreanu, scriitor ciscarpatic prin adopţiune, aceeaşi gravitate orală a unor înaintaşi mai vechi sau mai recenţi, ca Ioan Slavici sau Ion Agârbiceanu, gravitate de educatori pe urmele unui Samuil Micu, Gheorghe Şincai şi Petru Maior. Mai mult decât fiecare în parte, el a însumat capacitatea tuturor de voinţă, precum şi mesajul lor umanist, transpus pe planul epic, al sintezei de viaţă colectivă.

Făceam aceste reflecţii, reculegându-mă sâmbăta trecută, la pioasa ceremonie de la cimitirul Bellu, când familia inaugura falnicul monument al lui Liviu Rebreanu, în vecinătatea imediată a mormintelor lui Eminescu, Caragiale şi Coşbuc. Le-am aşternut pe hârtie, poate, într-o dezordine care nu i-ar plăcea, dacă le-ar mai putea citi. Poate că în sfiala lui, ar adulmeca hiperbola acolo unde nu sunt decât epitete poate tocite ale celei mai îndreptăţite judecăţi de valoare.

LIVIU REBREANU, POETUL BUCUREŞTILOR

Unul din clasicii din ajun, dacă se poate spune, mereu retipărit în ultima decadă, este Liviu Rebreanu.

Nuvelele lui, cele mai bune dintre romanele sale, chiar o culegere din publicistica lui atrag la toate vitrinele librăriilor.

Nu ştii la ce să te opreşti, ce să te hotărăşti să alegi ca să-ţi împrospătezi biblioteca cu vechi ediţii de modest aspect. O culegere masivă de opere alese la Editura pentru literatură, colecţia "Scriitori români", în cinci volume, trasă fiecare în 20.000 de exemplare, s-a epuizat în câteva săptămâni. Nu apare nici pe la anticariate. Cititorii ştiu să-şi păstreze cărţile bune şi nu se desfac de celelalte, decât ca să-şi ia altele noi. Iată-l pe *Ion*, în coperta roşie a clasicilor noştri, cu numele autorului şi seria colecţiei imprimate în alb, în "Biblioteca pentru toţi" (două volume îmbietoare). A câta ediţie nouă să fie? Referinţa bibliografică lipseşte, dar nu şi tirajul de mase, într-adevăr impresionant: 80.145 exemplare broşate. Aleg *Răscoala*, în Editura pentru literatură. Nu mă pot însă rupe de lângă eleganta colecţie, din aceeaşi editură, de *Opere alese*, în două volume legate pe "papier Bible", care însumează peste 1.850 de pagini, conţinând *Nuvele* (din volum şi din periodice), *Pădurea spânzuraţilor*, *Ion* şi *Răscoala* — capodoperele lui Rebreanu. Aceste ediţii sunt însoţite de studii şi prezentări semnate de Al. Piru, Ov. S. Crohmălniceanu, Paul Georgescu, Silvian Iosifescu. Mă aştern la o nouă lectură a întemeietorului romanului nostru contemporan. (Scrisesem întâi epitetul "modern", dar m-am grăbit să-l amendez, ca să nu supăr umbra marelui dispărut, duşman declarat al modernismului şi al tuturor celorlalte ismeneli). Ceea ce mă determină să-l "reiau" pe Rebreanu nu-i atât reaua conştiinţă — gândul că nu l-am "judecat" totdeauna în lumina cea mai bună —, cât un alt epitet, care m-a izbit citind o recentă apreciere a unui tânăr de astăzi. Nu i-am reţinut numele — ierte-mi-se deficienţa mnemotehnică —, dar n-am putut uita epitetul: "uluitorul" Rebreanu. Mărturisesc că în primul moment acest cuvânt, familiar sub peniţa mult regretatului Camil Petrescu şi după el rămas în tradiţia mai multor generaţii de tineri, mărturisesc că m-a iritat, ca să nu spun agasat. Ce ar putea, m-am întrebat, ului în scrisul mai adesea fără deosebită stră-

lucire al aceluia care a fost un neîntrecut arhitect al epicii de toate dimensiunile, de la schiţa dialogată până la romanul amplu, chiar dacă nu "fluviu"? Conştiinţa artistică, desigur, dar ea nu i-a aparţinut în exclusivitate, deşi a cultivat-o ca pe o disciplină foarte riguroasă. Darul observaţiei, intuiţia epică, iubirea de oameni, idealul umanist? Le-a avut pe toate într-o măsură eminentă, dar nici una debordantă ca la Balzac, Dickens sau Tolstoi. Omul măsurii în toate nu este dintre aceia care "uluiesc". Uluitor este scriitorul-natură, scriitorul care creează cu exuberanţa firii, uneori chiar dezordonat, orbeşte (adv.) ca stihiile, dar ca soarele orbitor. Aveam aşadar o nedumerire, care mi-a pus în mişcare pârdalnica obişnuinţă a verificării la o nouă lectură, dacă nu integrală, măcar parţială, dar cu creionul în mână. Şi astfel i-am recitit nuvelele şi m-am afundat într-o nouă lectură (a câta, n-aş putea spune) a *Răscoalei*. Ca să ajung la rezultatul că tânărul confrate avusese dreptate. Descoperi în Rebreanu mereu alte şi alte faţete. Acum când stau şi mă reculeg ca să-mi pun în ordine câteva impresii, mă izbeşte faptul că Rebreanu este poate ultimul scriitor debarcat în Bucureşti ca un june ageamiu, cum ar fi spus Caragiale (una din marile lui admiraţii!), un scriitor ardelean care însă n-a avut structura "dezrădăcinatului". Bucureştii nu apar în opera lui ca o Sodomă, capitala nu-l striveşte, deşi tânărul de 23 de ani a intrat pe una din barierele ei cu toată modestia unui învăţăcel în ale limbii şi literaturii noastre — se ştie că se încercase întâi în nemţeşte şi ungureşte. Poate că, în afară de vigoarea structurii morale ţărăneşti, au contribuit la un sentiment de securitate, pe de o parte, contactele lui cu mai marile metropole ale împărăţiei cezaro-crăieşti, iar pe de alta, faţa ianiformă a capitalei noastre de mai puţin de trei sute de mii de suflete, mai acum cincizeci şi cinci de ani, pe jumătate numai urbe, clădită pe apucate, iar cealaltă la periferii, pierdută în bălării şi cocioabe, mai abitir decât rostuitele sate gospodăreşti ardelene. Aşa

fiind, tânărul Rebreanu se va fi simţit în Bucureştii de altădată — de a doua zi după răscoalele ţărăneşti care tulburaseră tihna digestivă a claselor posedante şi exploatatoare, în oraşul cu nimic "tentacular" ca să-i sperie sfiiciunea — poate mai la largul lui decât însuşi Titu Herdelea, acreditatul său *alter-ego*. Evident, aceasta-i o impresie literară, pe care o culeg din nuvelele lui de al doilea debut, de astă dată românesc. Poate că scrisorile tânărului, cândva, mai târziu, desigur scuturate de colb şi publicate, vor dezvălui oarecare dezorientare, oarecare sfâşiere lăuntrică, poate chiar o fisură în armura interioară, metaforă poate sugerată de uniforma ostăşească, aruncată cât colo, înainte de marele pas în necunoscut. Astea sunt omeneşti şi pe deplin explicabile la unul care n-a descălecat cu o vocaţie de Rastignac, ca să rostească la privirea turlelor Capitalei, sclipind în văpaia crepusculului, provocatoarele cuvinte de cuceritor balzacian: "*à nous deux*!" (care pe care). Imaginea acestor turle nu este o reminiscenţă livrescă străină, ci am regăsit-o cu bucurie în schiţele bucureştene ale debutantului.

"Încetul cu încetul, soarele se apropiase de asfinţit, vărsând, înainte de a se pierde, o ploaie de suliţe galbene asupra pământului însetat. În depărtări, turlele oraşului, îmbrăcate în văluri fantastice de umbre şi luminişuri, străjuiau ca nişte ostaşi uriaşi pe un câmp de bătălie hopuros şi părăginit. De jur împrejur, însă, nici un zumzet nu mai adia, parcă toată lumea ar fi căzut într-o toropeală de moarte."

Fragmentul este luat din *Culcuşul*, unul din cele mai izbutite tablouri ale periferiei bucureştene de "golani" certaţi cu justiţia, de hoţi de buzunare, pungaşi şi jucători — printre altele — de "babaroasa". Va fi fost aievea observat acest culcuş de haimanale de la "Trei gâşte"? De bună seamă, deoarece Rebreanu a păşit în literatură ca un realist, hotărât să oglindească realitatea cât mai credincios. A bătut aşadar rând pe rând glodurile şi băltoacele periferiei bucureştene şi a văzut

Capitala în apus, nu a născocit-o. În aceeaşi bucată, văzută de la periferie, urbea i-a oferit bogate imagini cinestezice.

"Din depărtări însă se strecoară până aici respirarea tihnită a oraşului *înfumurat*, care semăna când cu vuietul unei ape adânci, când cu vâjâitul unui vânt de furtună, când cu mugetul trudit al unui dobitoc uriaş."

Nu vreau să tai firul în patru, nici să-i supăr pe lingviştii atât de susceptibili, dar mi se pare că aci oraşul apare însoţit de un epitet nu de natură etică, aşa cum, exclusiv, ne învaţă *Dicţionarul limbii române moderne* (1958), adică "îngâmfat, încrezut, închipuit", ci pur şi simplu descriptiv "învăluit în fum", fumuriu. Comparaţiile, tustrele, sunt de natură auditivă, ale unui artist dublat de un poet, însă o singură tuşă ni-l relevează pe pictor, dacă interpretarea imaginii vizuale este justă. Am văzut mai sus începutul unui apus de soare. Iată, în aceeaşi nuvelă, apogeul acestuia şi înnoptarea, zugrăvite cu un penel încercat:

"La apus, soarele se ascunsese prin coperişurile înroşite ale Bucureştilor. Oraşul întreg părea scăldat într-o mare de flăcări trandafirii. Nucii de la "Trei gâşte" aruncau o pată neagră care începea a aburi în răcoarea înserării... Încetul cu încetul noaptea se cobora pe pământ cu paşi de lup, învăluindu-l cu o mantie vânătă-închisă, cusută cu mii de stele. În zare, oraşul începea a-şi aprinde faclele sale galbene, răspândind în văzduh o ceaţă molatică şi alburie, amestecată cu un vălmăşag de zgomote lâncezite..."

Cele două serii de puncte de suspensie trădează la autorul tânăr intenţia unor sugestii succesiv vizuale şi auditive, de ordinea lirismului. Titu Herdelea făcea poezie şi în proză. Poezie de bună calitate. Multe străzi şi "căi" bucureştene străbat eroiii din primele culegeri de schiţe şi nuvele ale lui Rebreanu (*Frământări, Orăştie,* 1912, şi *Golanii*, Bucureşti, 1916). Eroii din nuvela titulară *Golanii*, triunghiul compus

din prostituata Bucureştilor de altădată, al primei decade a secolului nostru, şi din cei doi "nene", exploatatorul ei de atunci şi cel de a doua zi, la care se adaugă un al patrulea personaj din acelaşi mediu interlop, eroii acestei lumi infame (...), se plimbă pe Calea Victoriei sub ploaie şi apoi pe senin, ajung pe Calea Griviţei, taie strada Sfinţii Voievozi şi strada Occidentului, se opresc în faţa vitrinelor "vroind să se hoalbe... la nimicurile acelea pe care cei de seama lor le privesc hămesiţi şi înspăimântaţi, parc-ar vedea nişte lucruri sfinte", atraşi aşadar de lux şi de mirajul bogăţiei. Trăsurile protipendadei gonesc spre Şosea când uşierul sărman, în căutarea unuia dintre şefii săi, ca să-i înmâneze o misivă, străbate şi el Calea Victoriei, fosta strada Francmasonă, şi Calea Griviţei, ca să ajungă într-un târziu, acasă, în vechea Cale Floreasca, pe atunci o altă mizeră periferie, unde statul (...) avea să ridice blocuri şi cvartale noi. Nu era încă de bănuit noul ev, când acest biet uşier îşi pierde aproape minţile pentru că şeful său, plăcut surprins de a găsi în scrisoare două mari bancnote, îi întinde mâna subalternului până în ziua aceea prigonit de el, iar a doua zi aruncat pe drumuri. Gestul tovărăşesc nu mai miră când este săvârşit astăzi ca un obicei îndătinat, dar era de natură să-l sminteascâ pe Filibaş — aşa îl cheamă pe nefericitul iluzionist. Stilul a două epoci se poate desluşi numai din practica salutului — de la subaltern la superior în trecut, astăzi de la egal la egal.

Cât au evoluat şi relaţiile dintre sexe în decurs de o jumătate de veac se poate vedea din schiţa cu titlul *Strănutarea*. O idilă se schiţează într-un tramvai cu cai care pleacă din dosul Gării de Nord, prin strada Viting, spre Calea Victoriei, în jos, către Hotel de France. Ca într-o indicaţie de scenariu, într-un stil haşurat, autorul fixează momentul zilei:

"Mai. Patru ceasuri după amiază. Soare. În răstimpuri adie câte-o gură de vânt căldicel..."

Să se observe că propoziţia dusă la capăt trădează intenţia stilului poetic, cu o metaforă căutată la o scurtă pauză de reverie înainte de a-şi continua lectura. Eroina este o naivă Didi, iar eroul un fante, "Jean Vasilescu, fost funcţionar", aşadar un vulgar seducător de profesie, fără căpătâi, nu din motive de şomaj forţat, ci din neaptitudine la muncă.

O conversaţie înjghebată cu succes pentru donjuanul de mahala este scurt curmată de involuntarul strănut al fetei, drept în fruntea lui, ca o stropitoare. Faptul ia proporţiile unei catastrofe. Fantele se ridică, rupând scurt idila atât de favorabil pornită, iar fata rămâne zdrobită de caracterul ireparabil al gafei fiziologice.

Trec peste bucăţi similare, cum este *Cuceritorul*, cu un alt donjuan, "*tapeur*" pentru că şi-a uitat portofelul acasă.

Şi mă întreb de ce nici una din schiţele bucureştene n-a fost primită în atât de binevenita antologie *Bucureştii în literatură*, alcătuită de altminteri cu erudiţie şi gust de Radu Albala în Editura pentru literatură, 1962. Înainte de a întreprinde fresca cu titlul *Răscoala*, acea capodoperă a romanului nostru realist-critic, în care marele romancier a ţintuit la stâlpul infamiei clasa exploatatoare, cu palate în stilul "Nababului" (peron şi scoică), Liviu Rebreanu a dat un loc larg Capitalei în schiţele şi nuvelele lui din tinereţe.

MARGINALII LA OPERA LUI I. AGÂRBICEANU

Încă din primul an de apariţie a *Vieţii româneşti* în 1906, numele tânărului scriitor ardelean începuse să figureze la loc de cinste în sumarul revistei. Era afirmarea cea mai de preţ a prozei literare de peste munţi. Poate că nu puţini dintre cititorii marelui periodic ieşean îl vor fi asemuit dintru început

cu Mihail Sadoveanu, cel mai reprezentativ prozator al noii generaţii. Comparaţia nu era greşită şi ea s-ar putea până la un punct susţine chiar astăzi, într-o încercare festivă de bilanţ literar. Sunt în orice caz mai numeroase punctele de asemănare dintre cele două individualităţi decât disimilitudinile. Şi Agârbiceanu, ca şi Sadoveanu, înainte de a fi considerat ca artist, poate fi privit ca o *natură*. Înţelegem prin acest cuvânt, rareori întâlnit în vocabularul criticii literare, un temperament scriitoricesc, înzestrat cu o capacitate de recepţie fenomenală, căreia-i corespunde o putere egală de producţie. "Naturile" artistice înmagazinează necontenit impresii şi le transmit necontenit. La ele, producţia ia un caracter de funcţiune organică, dacă se poate spune, ca respiraţia, ca circulaţia sângelui ş.a.m.d. Uimirea omului simplu se exprimă faţă de asemenea cazuri rare, adevărate "fenomene", prin întrebarea naivă: De unde le mai scoate? Dacă nu mă înşel, aşa l-am auzit odată pe Mihail Dragomirescu însuşi, care era un critic cu multă experienţă şi un dialectician al "capodoperei", uimindu-se înaintea fecundităţii sadoveniene. De obicei, asemenea forţe naturale din domeniul artistic încep a surprinde prin precocitatea lor. Mihail Sadoveanu a publicat încă de pe băncile şcolii medii şi primea emisari din capitală, din partea publicaţiilor literare în suferinţă de "materiale", şi tot de pe acele bănci scotea o revistă multiplicată în puţine exemplare la centigraf. Formaţia sa scriitoricească s-a desăvârşit însă prin numeroase lecturi, dintr-o sete nestinsă de cunoaştere şi de lărgire a orizonturilor culturale. Departe de a fi incompatibilă cu instrucţia, "natura" artistică o implică. S-ar putea chiar spune că în formaţia spirituală a unor atare "fenomene", propria experienţă este precedată de aceea a maeştrilor, a căror citire este întâiul şi cel mai substanţial nutriment. Înainte de a simţi demonul creaţiei proprii, Ion Agârbiceanu, ca "student" al liceului din Blaj, citise dimpreună

cu alţi doi-trei colegi, "din doască în doască", toată literatura română, iar din cea universală, numai pe clasicii traduşi în limba noastră. Din seminar trimitea la *Unirea* din Blaj "încercări de versuri", crezându-şi o vocaţie de poet, ca şi Sadoveanu, ca debutant. Dacă este adevărat că din îndepărtatele origini ale scrisului expresia în versuri a precedat-o pe aceea în proză, s-ar putea vorbi şi de o "lege biogenetică fundamentală" în literatură, asemănătoare ontogenezei care reproduce filogeneza, de câte ori un mare prozator s-a dovedit că începuse încercând stihul. Mai mulţi ani de-a rândul, Agârbiceanu a cultivat paralel ambele forme de expresie şi a lăsat o neuitată amintire lui N. Iorga, din anii *Sămănătorului*, cu *Legenda slavă*, "una din cele mai frumoase balade care s-au scris în româneşte, cu minunate descrieri şi graiuri duioase" (*Istoria literaturii româneşti contemporane, II, În căutarea fondului*, 1934, pag. 119). Cu perspicacitate, acelaşi judecător rareori entuziast releva în schiţele din *Luceafărul* care au urmat "pe povestitorul din instinct". Este un alt temei de asemănare cu Mihail Sadoveanu. Şi unul şi altul, în bogata lor activitate literară, au publicat numeroase romane, dar şi în această ipostază s-au păstrat "povestaşi" neîntrecuţi. Romanul cere arhitectură, obiectivitate, tipologie, pentru concurarea stării civile, cum s-a spus despre Balzac. Iviţi încă în faza lirică a literaturii noastre, atât Sadoveanu, cât şi Agârbiceanu şi-au relevat un neîntrecut talent de povestitori, cu o mare putere de evocare a locurilor şi a oamenilor din universul lor moral, aş spune afectiv. În formaţia lor, procesul de bază a fost iarăşi similar. La Sadoveanu, traiul de pui al bălţilor şi al luncilor Moldovei ca ucenic de pescar şi de vânător, absorbind prin toţi porii clocotul vieţii din jur, de la desprimăvărare până la migraţia autumnală a păsărilor. La Agârbiceanu, copilăria de cioban, beneficiind, cu o structură sufletească înrudită, de aceleaşi foloase, de aceleaşi privi-

legii, refuzate vlăstarelor de citadini şi chiar mlădiţelor rurale, transplantate la oraş. Datorită acestei adevărate băi naturiste, la vârsta când simţurile se nasc la viaţă, acestea s-au dezvoltat cu o receptivitate de senzaţii şi de impresii nemaiîntâlnite la alţi dintre scriitorii noştri. În şaizeci de ani de activitate literară, şi unul şi altul au reprodus fără efort din rezervele nesfârşite ale memoriei afective, variindu-şi aproape la infinit expresia nesecată a impresiilor vizuale, auditive, olfactive etc.

În centrul operei lui I. Agârbiceanu stă omul, în condiţiile sociale ale dezvoltării burgheziei bancare şi industriale, mai precis conturată sincronic în Ardeal decât în Moldova. Elementul românesc este persecutat, clasa conducătoare maghiară nefiind încă dezbărată de mentalitatea feudală a grofilor, nici de persistenţa anacronică a străvechii *unio trium nationum,* care făcea din naţiunea noastră fiica dezmoştenită a Transilvaniei. Prezentarea unui simplu *memorandum* către împărat, greşit considerat ca un arbitru imparţial al conflictelor sociale şi naţionale, este sancţionată ca o crimă politică, umbrind până şi adolescenţa generaţiei noi, care se ridică hotărâtă să reziste, să lupte şi să învingă. Literatura, în aceste condiţii speciale, chiar când corespunde, ca la Agârbiceanu, unei mari bogăţii de viaţă interioară, a unui pui de cioban, înzestrat cu naiul lui Pan, nu poate pierde din vedere obiectivul final al neamului, al "naţiei", pentru care se agită tot poporul, în frunte cu "intelighenţa" progresistă. Scrisul este un ţipăt al inimii, străpunsă de un junghi. Şi în Moldova lui Sadoveanu ţăranul muncitor, care se răsculase în 1888, susţinut de ceferiştii de la Paşcani, suferă încă de rămăşiţele sistemei agrare feudale, de legea neomenoasă a învoielilor agricole, de clacă şi ruşfeturi. Înainte de a se orienta social, povestitorul denunţă câte un *Păcat boieresc*, coborât de pe planul raporturilor de muncă pe acela al relaţiilor

de la stăpân la roabă. Aceluiaşi conflict îi corespunde, în opera de tinereţe a lui Agârbiceanu, mult discutata nuvelă *Două iubiri*, indiscutabilă însă prin plauzibilltatea premiselor şi veridicitatea concluziei. După cum se părea a fi ireconciliabil — în condiţiile burgheziei liberale maghiare, încorsetată în ifosul feudal, — conflictul dintre cele două neamuri: unul majoritar, dar subordonat, celălalt în minoritate, dar hegemon, tot astfel apăreau imposibile căsătoriile mixte, în circumstanţa conflictelor de popoare şi cu mentalitatea de castă a nobilimii maghiare. Poetul era însă învinuit de a fi manevrat simbolurile, în loc de a fi tratat subiectul în mod realist. Parfumul liric al ambelor povestiri a străbătut o jumătate de veac şi mai bine, peste argumentele criticilor logicieni. "Logica afectivă" este aceea care asigură vitalitatea unor opere de artă protestatare. Prin viziunea atentă a fenomenelor de viaţă socială, opera lui Agârbiceanu este realistă, iar prin puterea de demascare a viciilor alcătuirilor publice, înainte de anul Unirii (1918) şi după, realist critică. Autorul a înfăţişat minciuna aşa-zisei democraţii reprezentative, atât din vremea împărăţiei dualiste (*Legea trupului*), cât şi între cele două războaie mondiale (*Vâltoarea*, 1945). Romancierul a pus în scenă drama băieşilor de aur în *Arhanghelii* (1914), opera sa epică principală, dramă a înavuţirii trecătoare. Corectivul moralistului, cu limitele orizontului său profesional, a fost de la început familia, aşezată pe baze sănătoase de stimă şi iubire reciprocă, de împărtăşire în datorii stricte. I. Agârbiceanu face parte dintre acei puţini scriitori din trecut care au văzut totdeauna în literatură instrumentul cel mai eficace al perfecţionării morale. Substituind, cu mult tact, predicii directe, lecţia vieţii, romancierul a ţinut să-şi învăluie tezele intransigenţei morale în nimbul iubirilor curate, careşi arată uneori eficacitatea, ca în *Biruinţa*, împotriva şovăielilor unuia dintre parteneri. Educaţia seminarială a întipărit

autorului profan concepţia oscilării omului între instinct şi raţiune, dramatica opoziţie dintre *Legea trupului* (1926) şi *Legea minţii* (1927). Chiar când nu este teolog, eroul masculin din primul roman, avocatul Ion Florea, "păcătuind" cu viitoarea sa soacră, înainte de a se căsători cu fata pe care o iubeşte, nu găseşte altă soluţie decât în sancţiunea sinuciderii, pe care şi-o aplică şi femeia "vinovată". Desigur, ghilimelele de care mă folosesc nu sunt ironice, deoarece [...] morala [...] condamnă aceste abateri; ele marchează intransigenţa poziţiei pe care s-a situat romancierul. În schimb, "*legea minţii*" ilustrează frânarea dorinţei, renunţarea la plăcerile interzise, austeritatea preotului rămas văduv, căruia canoanele, interzicându-i refacerea căminului, îi impun castitatea nefirească şi, practic vorbind, ventilul imaginaţiei irepresibile, în locul plăcerilor împărtăşite. Soluţiile romancierului preot nu erau numai obligatorii, ele corespundeau unei convingeri intime şi pasiunii de apostolat, într-o lume blazată, care nu mai acorda nici o însemnătate acestor probleme, pentru care adulterul sau uniunea liberă începuse a intra în moravuri, încurajate de indiferenţa sau complicitatea cvasi-unanimă. Într-o cronică dramatică — fie zis în paranteză — consacrată de Slavici premierei *Nopţii furtunoase*, autorul lui *Popa Tanda* îi atrăgea atenţia dramaturgului, cu care era prieten şi coleg de redacţie, că adulterul Vetei trebuia să imprime comediei orientarea către dramă şi că el era obligat să sancţioneze prin deznodământ călcarea legii morale. Aşa a văzut şi Agârbiceanu misiunea morală a literaturii, în tradiţia etică inaugurată de Slavici, ale cărui nuvele au reflectat, pe lângă viaţa satului ardelenesc, statornicele preocupări etice ale povestitorului. Aceleaşi se afirmă direcţiile gândirii etice a lui Agârbiceanu în aproape totalitatea scrisului său, care cuprinde scene din întâiul război mondial, cu condamnarea lui de pe poziţii umaniste, precum şi evoluţia vieţii publice ardelene cu comedia alegerilor parlamentare, pe timpul democraţiei burgheze.

Romancierul se afirmă şi în această problemă ca un scriitor cu idealuri normative, închipuind, în romanul *Vâltoarea*, reuşita unui prefect şi cariera sa politică ascendentă, prin stricte preocupări de gospodărie locală, în folosul obştii, asigurând partidului său succesul şi în opoziţie. Asemenea situaţii nu au existat nicăieri în acea vreme, în ţara noastră, unde politicul a dominat administrativul, iar administraţia nu s-a putut nici un moment elibera de tirania politicii. Simbolic este gestul final, când prefectul-model, Ion Mărgineanu, biruitor pe toată linia, şi împotriva calomniilor opoziţiei, şi în contra intrigilor din propriul său partid, se decide să părăsească politica şi să renunţe la profesia avocaturii, retrăgându-se, ca un nou Cincinnatus, la munca ogorului său. În ierarhia valorilor sale etice, aşadar, romancierul punea munca şi cu deosebire economia rurală, a cărei părăsire o deplânsese în *Arhanghelii*.

Cadrul social este bine conturat în fiecare din romanele lui Agârbiceanu, care oscilează între şcoală, biserică, barou şi politică, văzute prin prisma idealului naţional, fără şovinism, înainte de 1916, iar după, prin aceea a regenerării etice. Nu ştiu dacă autorul, cititor mărturisit al maeştrilor romanului rusesc, l-a menţionat vreodată printre autorii săi occidentali favoriţi pe Paul Bourget. Acesta mi se pare, dacă nu mă înşel, a fi omologul său contemporan, scriitorul care a încercat să anexeze literaturii analiza psihologică şi să-i propună ca obiect principal restaurarea familiei pe temeliile moralei sacre. Analiza morală, cazurile de conştiinţă, problema familiei joacă un rol mare şi în romanele lui Agârbiceanu, fie că scriitorul român l-a frecventat sau nu pe autorul *Discipolului* şi al *Etapei*.

Deosebindu-se aparent de Sadoveanu sub acest raport, Agârbiceanu n-a trecut drept un artist. Uneori i s-au imputat neglijenţe formale. Scriitorul nu şi-a revendicat niciodată măiestria artistică şi nici n-a preconizat scrisul migălos, şlefuirea sau "pieptănarea" stilului. Introducându-şi cititorii în propriul laborator, şi-a mărturisit dificutlatea exclusivă a

începutului la fiecare nouă scriere, urmată de o uşurinţă extraordinară a redactării, "fără nici o sforţare", aproape fără reveniri şi totdeauna fără transcriere, trimiţându-şi primul şi unicul manuscris la tipar. Conceptul artistului migălitor, niciodată mulţumit de producţia lui, revizuindu-se mereu, mi se pare pur formal. Nu este artist numai cine corespunde unei metode de lucru extenuante. Sunt şi artişti de temperament, vrednici de acest nume pentru că lumea exterioară îi îmbie cu numeroase senzaţii şi impresii. Sub acest raport, al bogăţiei simţurilor, Agârbiceanu îşi relevă în fiecare din lucrările lui un temperament de artist, dar mai ales în povestirile lui mai scurte, în care se reflectă mediul său cosmic familiar şi universul mic al copilăriei sale.

"Dacă mă gândesc bine, văd că nu numai senzaţia gerului, ci şi a căldurii de vară, ca şi a luminii, a vântului şi a tuturor puterilor firii mi-au rămas din anii copilăriei din satul meu natal. Pentru a le înregistra întregi, e nevoie să mă cufund în anii copilăriei. Să vin, din când în când, lângă această vatră veche a strămoşilor..." (*Pagini alese*, 1956, *Gerul*, pag. 132). Multă vreme Sadoveanu a fost admirat mai ales pentru calităţile lui descriptive, pentru paleta bogată a peisajelor lui. La Agârbiceanu, se poate reţine un mare număr de "tablouri", în care predomină petele de culoare. Într-una din primele lui povestiri, în culegerea *De la ţară* (Budapesta, Luceafărul, 1906), se remarcă măiestria zugrăvirilor:

"Pe revărsarea întinsă bătută cu spini, a măgurii mari, furnică neastâmpărate caprele roşcate, albe, cu bărbuţe ascuţite, mândre de podoaba coarnelor arcuite. Mai ales la vale, în preajma pădurii de stejari, de un lustru verde întunecat, metalic, sub lumina învingătoare a soarelui ce se tot ridică, pasc împrăştiate vitele albe, ca de zăpadă, ademenind, de la dreapta şi la stânga cu limbile aspre, firicelele de iarbă proaspătă" (*Căprarul*).

Coloristul alege culoarea dominantă şi când este vorba de o fată neastâmpărată la culme şi cu părul roşcat, recurge la sugestia mobilităţii pe care o dă veveriţa:

"Ce pârjol de copil! Era numai cât o mănuşă de cânepă. Avea obrajii albi ca laptele şi părul roşu. Când cădea sub raze de soare, ne era frică să nu i se aprindă capul. Nici ochii în cap nu-i stăteau bine. Erau nişte ochi verzi, neastâmpăraţi, care fugeau mereu, în toate părţile, şi nu se opreau asupra nici unui lucru. Avea picioare subţiri, cu talpa mică şi îngustă, veşnic stropite cu tină uscată. Ia-i era mereu sfâşiată când la mâneci, când la poale. Purta un şorţ îngust, de-o plamă, din lână neagră. Uneori era încinsă şi cu o brăcie. Palmele-i erau mereu nespălate. Părea că nu-i al ei obrazul acela curat, alb ca laptele, ci l-a împrumutat de la o copilă străină" (*Pagini alese*, pag. 154).

Această "*suavageonne*", pui al pădurii, "cu o claie de flăcări în cap", aşa cum e descrisă, pare transpoziţia unui tablou. Autorului îi reuşeşte, cu acelaşi straniu personaj, crochiul din câteva rânduri:

"Copila stătea cucuiată, ca o ţarcă, pe spinarea coperişului. Se însera, şi soarele era roşu ca focul la apus. Ardea şi părul copilei, încât mă gândeam c-o să aprindă acoperişul de paie."

În ordinea imaginilor vizuale, jocul flăcărilor, cu magia lui, este reminiscenţa cea mai persistentă din vârsta fragedă: "În copilărie, când mă săturam, stând pe vatră, să privesc jocul flăcărilor, mă uitam la luminile şi umbrele ce le zugrăvea pe pereţi pe-o clipă, într-un loc, apoi în altul, săltându-le, şi încâlcindu-le; tot alte chipuri, alte forme. Zadarnic voiam să văd cu ce seamănă anume, cum făceam cu norii din cer; abia întrezărit, chipul se topea şi răsărea altul. De la o vreme mi se părea că se clatină peretele pe care jucau..." (*Din copilărie*, 1956, *Focul*).

Peretele de culoare alternează cu procedeul poantilist. Ochii mici ai bunicii Iova sunt zugrăviţi "ca două capete galbene de

viespe", iar băbuşca dascălului Vintilă are "obrazul cât pumnul, şi în pumnul acela are două gămălii de ac". Fiecare personaj este văzut portretistic, fie prin puterea memoriei vizuale, când este vorba de fiinţe întâlnite aievea, fie prin puterea de viziune plastică, la făpturile imaginare.

Am relevat, cândva, la apariţia primului volum de *Opere* sadoveniene, în Editura Fundaţiilor, prioritatea simţului auditiv faţă de cel vizual, care sărise în ochi, ca să spun aşa. Acelaşi raport ierarhic la o examinare atentă se poate surprinde şi în opera lui Agârbiceanu. Şi maestrului ardelean îi ţiuie tăcerea în urechi, şi el este sensibil la toate şoaptele din văzduh, pe care le "adulmecă" cu un fel de suprasimţ, atent la şopotul apelor, la huietele vânturilor, la concertele păsărilor, la ecoul în care copilul crezuse că-l aude pe "mutu pădurii", la murmurul pădurii, la bolborul oii.

"Auzeam pe-acasă că, după vorba păcurarilor bătrâni, la Blagoveştenie iarba trebuia să fie aşa de mare, încât oaia să poată bolborosi în ea. Se zicea că bolboroseşte când zbiera fără să-şi ridice capul din verdeaţă, şi zbierătul ei avea atunci un sunet ciudat, ca şi cum s-ar îneca un ulcior cu grumazul strâmt, înfundat în apă" *(La marginea pădurii*, în *Pagini alese*, pag. 162).

"Torăitul, ca de toacă repezită, a ghionoaiei", după poveştile auzite în "serile de iarnă când se adunau oameni să sfrimească cucuruzul", era interpretat, în basme, ca "slujba lui Strâmbă-lemne", care "strâmbă copacii drepţi, iar pe cei strâmbi îi obleşte" (*Ibid*., pag. 167).

Copilul simţea "o încântare nemaiîncercată", dar "o încântare sobră, adâncă, ca din temeliile vieţii şi ale existenţei", în concertul "nemaiauzit de proporţii înspăimântătoare", al furtunii. În această orchestraţie de vâjâituri, şuiere şi ţiuituri învălmăşite, urechea muzicală a nevârstnicului ştia să deslueşească "o notă dominantă în care se topeau pe-o clipă toate glasurile" (*Pădurea în furtună, ibid.,* pag. 215-216).

Copilul era simţitor şi la sugestiile muzicale ale numelor proprii.

"Căţeaua cea urâtă avea un nume frumos: Diana. Nu-mi pot da seama cum a ajuns numele ăsta până la noi, până la stâna de la Comandă. Când îl auzii, mai întâi îmi sună în ureche ca un clopoţel de argint. Da'căţeaua era rea şi ascunsă. Poate de bătrâneţe" (*Iarna pe lângă oi*, în *Din copilărie,* pag. 17).

Fără ca proza lui Agârbiceanu să poată rivaliza în secrete valori muzicale proprii cu aceea a lui Sadoveanu, ea cântă uneori, cu rezonanţe profunde, de violoncel:

"Mugete de voci plâng unde şi unde; răsunetul lor se aude departe ca un suspin. Unii, după ce au privit mult în lungul drumului, îşi duc vitele iar la curte: n-a fost cornul ciurdarului" (*Dascălul Vintilă, ibid.*, pag. 181).

Dar nota particulară prin care Agârbiceanu se distinge de Sadoveanu este prioritatea, dintre toate simţurile, a celui olfactiv. Mirosul busuiocului îi evocă pe bunica Iova.

"De mutle ori te trezeşti împresurat de mireasma unor flori mirosite demult. Aşa începu să mă împresoare, în dimineaţa aceea, mireasma amintirii bunicii Iova. Poate şi busuiocul, floarea bunicii. Oricând îl căutai, îl aflai la grindă. Puteai găsi fire uscate şi prin buzunarele cojociţei sau ale pieptarului ei. Nu pleca o dată la biserică fără busuioc. Nu intra o dată în grădiniţa în care busuiocul îşi avea stratul lui, la loc de frunte, să nu rupă un fir-două. Adeseori îl dosea la brâu, sau în sân, să nu se vadă. De când am pomenit-o, bunica Iova mirosea a busuioc... Mi-aduc aminte că întâiul meu drum la biserică a fost pe alt tărâm, plin de spaime. Dar mireasma tămâii, a zmirnei îmi păru că seamănă cu a busuiocului. Şi de atunci, multă vreme, mă apropiam de bunica cu cea mai mare sfială. Îmi părea şi ea un lucru de biserică, din lumea aceea tainică, unde toate se petrec altfel decât în casă, grozanic de neînţeles" (*Amintirile*, 1940, *Bunica*, pag. 33).

Admiratorii lui Proust nu uită niciodată să citeze, din cele peste cinci mii de pagini ale romanului său, cele câteva închinate acelei prăjituri uscate, parcă turnate în valva unei scoici "*la petite madeleine*", muiată în ceai de tei, cu puternicul ei ecou, la maturitate, din vârsta fericită a copilăriei. Fără să fi dat vreodată o extindere analitică atât de mare răsunetului afectiv al miresmelor, adulmecate în copilărie, meşterul povestitor a revenit de nenumărate ori, ca la un laitmotiv, asupra gamei variate de impresii olfactive, ca factor hotărâtor în declanşarea amintirii locurilor şi a oamenilor.

Miresmele de tot felul, ale pământului reavăn, ale buruienilor aspre, unele cu miros de sulfur, altele de sevă pişcătoare ale fânului ameţitor, ale bureţilor, ale porumbului, ale ploii, ale verdeţii crude, ale zăpezii, ale tăciunilor şi ale fumului, ale harăncilor şi altele şi altele, îi redeşteaptă autorului citadinizat bucuriile paradisului, ale îndoitului paradis pierdut, acela al copilăriei şi acela al naturii cosmice. "Sub lumina blândă a lunii pline", în desăvârşita nemişcare dimprejur, deliciile se deşteaptă sub impulsul unei impresii olfactive.

"O mireasmă puternică de verdeaţă, de ţărână reavănă, de aer rece şi proaspăt îmi dilata nările. Era roua multă şi deasă, care se aduna în subsuorile frunzelor de porumb. Întinsei un deget, mi-l udai şi am dat pe la ochi, la o amintire din copilărie, când, uneori, dimineaţa căutam nişte buruieni care creşteau înalte, un fel de spini, şi care la subsuorile frunzelor, ca în nişte cupe, adunau multă rouă peste noapte, şi mă spălam la ochi cu lichidul ceresc al nopţilor senine. Auzeam spunându-se că-i bună de leac şi că agereşte vederea. De-atunci mi-a rămas o senzaţie de un moale ciudat pe pleoape, pe care o simţii şi acum când am dus degetul la ochi. Aşa apă moale alinătoare ca mângâiere n-am mai întâlnit. Îmi păru acum că ea nu se poate naşte decât sub lumina blândă a lunii, în văzduhul acesta ireal, presărat parcă cu o pulbere cosmică" (*Pagini alese, Pe lună,* pag. 197—198).

Senzaţii tactile, de o dulce senzualitate, completează registrul întins al sensibilităţii fizice atât de bogată a autorului, aducând un norocos corectiv austerităţii operei de moralist.

Stilul lui Ion Agârbiceanu este prin excelenţă, ca la toţi marii noştri povestitori, un stil oral. De aceea autorul a putut mărturisi despre "schiţele, povestirile, nuvelele" lui că le-a "scris dintr-o suflare". Aş spune: ca transcrierea unei stenograme interioare. Povestaşul parcă şi-ar rosti povestea în faţa unui auditor de toate vârstele, cu clipiri din ochi, cu naivităţi şi şiretenii familiare până şi în solemnitatea câte unei descrieri ("Soarele se săltase, *cât putu şi el*", în *Gerul*), cu exclamaţii uimite ("Ce pârjol de copil!" în *Veveriţa*), cu paranteze blând ocărâtoare ("Şi era bătrână, mânca-o-ar pământul s-o mănânce" etc.), cu altele pur şi simplu explicative ("*zi* treisprezece, *zi* treisprezece mistreţi, — pasămite o scroafă cu purcei"), cu epitete de superlativ popular ("o duhoare de tăciune *ca aceea*" sau "mândră *colea* să crape jandarmii de ciudă"), cu întrebări, exclamări, interjecţii, zicale, cu tot arsenalul oralităţii. Este stilul povestitorilor înnăscuţi, a căror intelectualitate certă, ca aceea a lui Agârbiceanu, concentrată la masa de lucru, îşi păstrează prospeţimea genuină, a ciobănaşului de altădată, care nu şi-a ofilit sufletul, înfăşurându-şi trupul în hainele nemţeşti sau în reverendă.

Opera lui Agârbiceanu reflectă documentar, prin scrierile de mai largă respiraţie, zbuciumul vieţii publice ardelene, în decurs de o jumătate de veac. Prin scrierile mai scurte, schiţe, povestiri, nuvele, aceeaşi operă reflectă un număr impresionant de imagini din viaţa satului ardelean de odinioară, din ultimele decade ale secolului trecut, cu unele datini în curs de dispariţie, aşadar de o mare valoare etnografică, dublând pe cea literară.

Limba, deosebit de bogată, este un alt monument de filologie, cu un puternic substrat provincialist, cu unele arhaisme,

cu puţine germanisme, cu mult mai multe latinisme şi cu numeroase creaţii metaforice personale, în tipar popular.

Cu această instrumentaţie bogată, se orchestrează un scris uneori cam cenuşiu, mai ales în expunerile teoretice şi în analizeze psihologice, dar mai adeseori colorat, vibrant, pătruns de miresme, ca vegetaţia şi cerul sub care s-a format. Respectul demnităţii umane, dragostea de poporul sărac şi obidit, dorinţa de a contribui la ridicarea lui prin cultură şi prin gospodărire mai bună, patriotismull cald conferă operei agârbiciene un mare prestigiu etic, o valoare educativă excepţională.

Filologul, rareori afirmat cu preocupări de acest ordin, este însă relevabil, în filigran. Iată-l cum deplânge raritatea unui cuvânt vechi:

"Într-un rând auzii următoarea discuţie:

— Cuvântul *a pierseca* nu se mai foloseşte azi decât în puţine regiuni. «Şi-a piersecat muierea!» «Ştiu că l-a piersecat!». Dar raritatea cuvântului e un motiv pentru a fi scos definitiv din limbă? Dimpotrivă, el ar trebui introdus în scris şi în vorbire, pentru că e singura formă ce ne-a rămas din vechiul latinesc «*persequor*», a persecuta.

În Bogatu se folosea cuvântul "l-a piersecat" în înţelesul: "I-a dat o bătaie, l-a scărmănat". Dar Ionică nu ştia că derivă din latinescul *persequor*. Şi avea o mare bucurie la aşa descoperire. Îi păru că cei doi bătrâni aveau dreptate" (*Licean,... odinioară,* 1939, pag. 114).

Una din creaţiile majore ale povestitorului este nuvela *Păscălierul*, în care un preot de la ţară, fără să cunoască principiile fondatoarei acelei aşa-zise Christian Science, Mary Eddy Backer, îşi câştigă faimă şi bani prin citiri de rugăciuni miraculoase, ca acelea din calendarele cu "pascalii". Un asemenea şarlatan apare şi în nuvela *Jandarmul* "departe în ţara Făgăraşului, unde se spunea că este un păscălier care descoperă leacul la orice boală deschizând o carte şi dă slujbe care

te scoală din morţi" (*Faraonii*, pag. 165). Nu ştiam de existenţa cuvântului (şi a noţiunii), care nu se găseşte în *Dicţionarul limbii române moderne* (1958).

Multe cuvinte din vocabularul agârbicean lipsesc din acest instrument de lucru, ca şi multe semantisme provinciale. Astfel, cuvântul *a încunjura* (pe cineva) are adeseori sensul *a*-l *evita*. A *cobi* pe cineva are într-un loc înţelesul *a*-l *jeli*. *A se mulţumi de* apare mai des ca *a renunţa*. Un preot hotărât să-şi părăsească satul şi să renunţe la preoţie spune "mă mulţumesc de sat, mă mulţumesc de preoţie" (*Legea minţii*, pag. 511). *A părtini* o părere înseamnă *a* o *împărţi*. *A hârşi* muştele, *a* le *goni*. *A ameza*, a mânca de amiază. *A se zoli* cu cineva, *a se certa*.

Vulpea *şoriceşte* în mirişte — prinde şoareci. "Cerul *se puzderie* cu stele", adică se acoperă cu o puzderie de stele, expresie concentrată şi nouă.

Autorul nu se fereşte să adopte forme substantivale populare, uneori în răspăr cu legile gramaticale. Substantivul feminin plural, cum se spune în sus-zisul *Dicţionar*, lături, apare şi la singular: *lătură* (*Din copilărie*, pag. 75). Substantivul feminin viespe apare la plural tot viespi, dar masculin, cu epitetele "viespi... mari... veninoşi" (*Pagini alese*, pag. 205) şi "viespi mărunţi" (*Din copilărie*, pag. 167). În loc de bunătate, scriitorul spune într-un loc: "Ce *buneţă* de femeie" (*Două iubiri*, 1923, pag. 137). Ţâţa urciorului devine "ţâţul verde al urciorului" (*Din copilărie*, pag. 55). Un cuvânt pe care nu l-am mai auzit este *prepeştenie* ("ziua aceea de prepeştenie", în *Pagini alese*, pag. 219, şi de trei ori în *Din copilărie*, p. 55). Dacă sensul este acela de nenorocire, aş crede că a fost format în popor sau de autor prin contaminarea noţiunilor contigue, prăpastie şi prăpădenie (o simplă ipoteză)!

Farmecul deosebit al prozei agârbicene pentru filolog îl constituie mai ales expresiile metaforice, epitetele vânjoase,

cu o puternică sevă populară. Nu mai încarc exemplele cu referinţe. Băieţii voinici de la ţară sunt "sănătoşi *bulgări*!", ba chiar, la superlativ, "cei mai *bulgări* de copii!" O fată la fel, voinică şi sănătoasă, e un "*lujer* de fată", sau colectiv "aşa *lujeri* de oameni". O foarte frumoasă expresie regională, neînregistrată de dicţionarul amintit (şi nici de altele!), indică aşezarea la loc însorit: la *feţie*, partea din *feţie* — unde bate soarele, viile la *feţie* bună. A ajunge la un bun rezultat, la rezultatul dorit, este într-o expresie frecventă la Agârbiceanu "A ajunge la creangă verde". Un sat îndepărtat este "un sat de la spatele lui Dumnezeu". A-i veni cuiva moale înseamnă a-i veni bine, a-i conveni. Un lucru cert este "sfânt", adică indiscutabil. A bănui pe cineva cu tot dinadinsul este "a-l prepune cu toată tufa". A cunoaşte năravul cuiva este "a-i cunoaşte pontul". Iar calul nărăvaş face "ponturi", adică figuri. O femeie clevetitoare este "o femeie ca un brici!" În zilele noastre, când titlurile archondologice aproape că s-au uitat, "postelnic mare" este cel ce ţine posturile cu străşnicie. Adverbialul *întins* arată continuitate fără întreruperi: a se gândi întins la ceva, a citi întins, a povesti întins. Bătrânii au feţele *vecuite*. Un om nedumerit este ca *bâta*. Domnişoarele cochete sunt cu obrajii "văruiţi" şi cu părul "mincinos" (văpsit!).

Am recitit cu încântare mai multe din romanele şi povestirile marelui scriitor. Ca şi Goga, el ne-a dat o monografie vie a satului ardelenesc din trecut. Povestitorul, uitându-şi uneori moralităţile, ca în *Faraonii*, învăpăiază într-un glorios crepuscul marile pasiuni ale ţiganilor nomazi şi rivalizează cu Panait Istrati. Universul copilăriei lui va rămâne în literatura noastră, alături de paginile cele mai bune ale lui Creangă şi Delavrancea. Poetul anotimpurilor, în paginile cele mai bune stă în rând cu Sadoveanu. Patosul etic al moralistului creştin se îmbină cu mesajul umanistului progresist. Opera lui Agârbiceanu este unul din titlurile de onoare ale literaturii noastre naţionale.

Aprecieri critice

Despre debutul lui Şerban Cioculescu... nu se poate spune că ar fi fost fericit; spirit polemic şi contradictoriu prin însăşi structura lui, el nu va avea îndreptăţirea autorităţii vârstei şi, deci, a experienţei, şi nici a talentului... Din fericire, dl Cioculescu s-a recules sau e în proces de reculegere; spiritul polemic i-a rămas, firește, dar, depăşind sfera contradicţiei în sine, cel puţin acum caută să afirme, deocamdată teoretic, şi necesitatea obiectivităţii. Deşi nu s-ar putea susţine că şi-a eliminat toate toxinele ce-l înăbuşă, pasiunile extraliterare ce-l agită şi-l deviază în atitudini absurde, e neîndoios, totuşi, că tânărul critic se îndreaptă spre obiectivitate şi spre conştiinţă profesională. Pasionat cititor, mobil, bătăios, de altfel fără mijloace mari de expresie, personalitatea lui embrionară pare a se fixa dintr-o atitudine ferm intelectuală, congeneră celei a lui Paul Souday, care-l împiedică de a vedea îngeri în seninul zilei, dintr-o pasiune literară incontestabilă, într-un cuvânt — din alegerea unui punct stabil de orientare, dinaintea căruia se deschide drumul autorităţii...

Eugen LOVINESCU, *Istoria literaturii române contemporane,* vol. V, p. 403.

Foarte încet, totuşi neîntrerupt, criticul şi-a creat un stil de nuanţă individuală, poate pentru unii iritant, oricum distins şi care e presărat cu formulări epigramatice, de o preţiozitate în genere fericită pentru rezumarea impresiei, stil de conversaţie în care nici o împerechere de cuvinte nu e banală (un studiu despre T. Arghezi al lui G. Bogdan-Duică este "remarcabil prin incomprehensiune"). Plăcerea cititorului experimentat e de natură artistică şi constă în jocul de a desface industrioasa cămaşă cu care criticul îşi înfăşură opinia. Articolul e un pachet voluminos de foiţe fine prinse în sute de ace minuscule. Contribuţiile documentare cu privire la Caragiale merită o încredere desăvârşită.

Valoarea substanţială nu stă aici. O simplă plimbare poate aduce o recoltă masivă de ştiri şi multele documente ce se publică mereu de către alţii nu se clasează la rubrica "critică". Şerban Cioculescu utilizează piesele în direcţie morală şi în acest scop caută să-şi procure un material strict pozitiv. În paginile biografice despre Caragiale criticul înlătură sinteza, concedând că dramaturgul "îşi va găsi, firește, scriitorul de mare talent, care să-i învie chipul". Talentul biografic pe care nu şi-l atribuie, fără marea plastică, în chipul desenului, Şerban Cioculescu îl are. Metoda lui e insinuaţia, revenirea (agasantă uneori în articole, constructivă aici) la aceeaşi idee, strecurată în toate formele, printre lungi digresiuni, între ceremonii de politeţe... Cartea se organizează pe marginea documentelor, topografic (jurnalele de cercetări sunt mai agreabile decât volumul). Pentru cititorul obişnuit cu arhitectura, efectul poate fi dezamăgitor, pentru rafinatul, mai ales plictisit de genul sublim, impresia e apreciabilă. Toate caracterele esenţiale ale omului Caragiale sunt atinse uşor, fixate cu ace, propuse ochiului interior.

George CĂLINESCU, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*. Ediţia a II-a, revăzută şi adăugită, Editura "Minerva", Bucureşti, 1986, p. 915.

Şerban Cioculescu (n. 1902) nu crede în posibilităţile ştiinţifice ale interpretării şi, prin aceasta, el se apropie de criticii din generaţia lui, adversari (cu excepţia lui Tudor Vianu) ai determinărilor riguroase. Se deosebeşte, totuşi, de ei în câteva puncte importante. El respinge, de pildă, orice formă de impresionism, deoarece impresionismul ascunde o manifestare subiectivă şi, lucru dovedit, subiectivismul poartă în pântecele lui arbitrariul, capriciul, labilitatea — păcatele capitale ale foiletonistului... Cu un scepticism asemănător e primită şi ideea criticii creatoare. Critica explică, reconstituie, judecă, se supune cu demnitate operei literare, ea trebuie să poarte cu mândrie semnele acestei dependenţe şi să facă din umilinţa faţă de frumos o armă teribilă. Strălucirea ei stă nu în frumuseţe, ci în justiţie. Şerban Cioculescu va frâna orice elan liric în comentariu şi va veghea ca atributele să n-o ia niciodată înaintea judecăţii documentate. Când, totuşi, un cuvânt mai puternic îi scapă de sub peniţă ("senzaţional"), criticul se sperie şi aduce numaidecât precizări: "Am scris cuvântul *senzaţional*, oricât ne-ar displăcea întrebuinţarea lui, în ordinea literară, deoarece nici un alt termen n-ar oferi echivalenţa uimirii...".

Şerban Cioculescu foloseşte şi noţiunea de *structură*, în alt înţeles decât îl are termenul astăzi. Structura e, pentru el, ceea ce reprezintă pentru descendenţii lui Sainte-Beuve *psihologia, temperamentul.* Obiectul criticii moderne e să descopere structura organică, structura diferenţiată a cărţii, operaţie ce impune, înainte de orice, înscrierea ei într-o serie istorică.

Cu aceste noi precizări, Şerban Cioculescu epuizează limitele profesiunii noastre. Înainte de a fi o disciplină liberă, critica este pentru el un şir de bucurii interzise. Singura bucurie admisă e lectura. Dar şi aceasta trebuie dominată de luciditate şi supusă unui protocol complicat...

Eugen SIMION, *Scriitori români de azi*, I, Ed. "Cartea românească", Bucureşti, 1978, p. 690-691.

Adversar al confuziei valorilor, împărtăşind ideea disocierii lor, Şerban Cioculescu a respins în chip ferm dogmatismul care pretinde, ignorând datele psihologice fundamentale ce individualizează pe artist, a modifica şi modela arta, pe artist şi publicul. Dispreţuind pe drept cuvânt cărţile sălcii, "mâzgălite de specialişti ai căscatului pedagogic", ca şi pe adepţii psittacismului didactic, criticul a dus adevărate campanii împotriva obscurantismului ideologic, situându-se pe o poziţie neschimbat raţionalistă şi estetică.

O caracteristică a lui Şerban Cioculescu este de a-şi fi păstrat în cariera sa critică şi chiar de a-şi fi apărat, la nevoie, independenţa, autonomia faţă de maeştri şi de confraţi. Respectul faţă de vârstnici ca şi prietenia cu cei de aceeaşi vârstă nu l-au împiedicat să se delimiteze de metode şi de sisteme, de credinţe şi de stiluri şi să-şi afirme cu curaj şi convingere propriile-i opinii, acordul, dar şi dezacordul în destule cazuri. Pare curios că în 1937 a făcut parte din Gruparea criticilor literari români alături de Perpessicius, Pompiliu Constantinescu, Vladimir Streinu, Mihail Sebastian, Ion Biberi şi Octav Şuluţiu. Era vorba de "apărarea libertăţii în literatură", pe care Şerban Cioculescu n-a înţeles-o însă niciodată ca renunţare la libertatea de opinie. A optat, cum declară singur, pentru critica "obiectivă şi impersonală", pentru subordonarea ei la obiect şi a fost permanent împotriva subiectivismului, a metodelor impresioniste, a veleităţii de a face literatură în marginea literaturii. "Critica, scrie Şerban Cioculescu, nu poate fi ştiinţifică în sensul ştiinţelor exacte, care operează cu cifre şi măsoară cantitativ. Este însă spiritul de seriozitate, de aplicare la obiect, de cercetare a

structurilor operei, ca şi ale autorilor, de ţinerea, dacă se poate spune, sub observaţie a evoluţiei talentelor şi totodată de selectarea obiectivă a acestora, concurate adeseori de contrafaceri şi mistificări faţă de care nu trebuie să se practice indulgenţa culpabilă sau spiritul de coterie. Premisele unei întinse culturi literare şi ale gustului artistic sigur sunt insuficiente în lipsa unei structuri etice în care trebuie să domine buna credinţă, iubirea de adevăr şi neînfricarea în expresia acesteia".

Al. PIRU, *Discursul critic*, Editura "Eminescu", Bucureşti, 1987, p. 60-61.

Şerban Cioculescu a manifestat aptitudini pentru toate operaţiunile care în mod obişnuit presupun existenţa unor specialişti, dar care, executate de un singur critic, îi garantează o intimitate plenară cu tot ceea ce ţine de secretele şi destinul cărţilor (...)

Cel mai definitoriu pentru critic este titlul masivului volum din 1966, *Varietăţi critice*. Întreaga sa activitate stă sub emblema acestei "varietăţi" şi e greu de spus care din laturile ei îl pasionează mai mult sau îl reprezintă mai deplin. Mai sigur este că numai ansamblul ne poate comunica o judecată justă şi un profil adecvat (...)

Şerban Cioculescu vede dintr-o dată opera ca istoric literar, filolog, critic de gust, sociolog şi psiholog, de unde comentariul variat şi învăluitor, atractiv (şi nu mai puţin instructiv) prin relieful amănuntului care, chiar dacă nu e inedit, capătă o nouă viaţă prin subliniere.

Victor IELEA, *Reflexii critice*, Editura pentru literatură, Bucureşti, 1968, p. 228, 229.

Venind în continuitatea unei activităţi mai vechi şi procedând în sensul unei critici "complete", Şerban Cioculescu aliniază faptele istorice (dacă e nevoie, cu lux de amănunte) în folosul analizei, acceptând explicaţia directă, nedisimulată, convenabilă facultăţilor sale aplicative. El administrează "dozajul" observaţiilor ori de câte ori sunt convocaţi termenii unei valori: critica lui poate fi, de aceea, o critică de idei, de izvoare, biografică şi culturală, dar şi o bună critică filologică şi stilistică. În sfârşit, Şerban Cioculescu, fără a fi un spirit fulgurant, operează în cadrele funcţionale ale criteriului estetic, găsind aici o întreagă "metodologie" corespunzătoare actului şi "tactului" său critic.

Domiţian CESEREANU, *Ipostaze*, Editura "Dacia", Cluj, 1970, p. 127—28.

CUPRINS

Notă asupra ediţiei *2*
Biobibliografie 3

ÎNCEPUTURILE LITERATURII ARTISTICE

[Note preliminare] 6
Vasile Cârlova 13
Gh. Asachi 21
I. Heliade Rădulescu 32
Costache Negruzzi 46
Grigore Alexandrescu 55
M. Kogălniceanu 66
N. Bălcescu 71
Al. Russo 86
Vasile Alecsandri 92
D. Bolintineanu 134
N. Filimon 152
Al. I. Odobescu 156
B. P. Hasdeu 169
I. Codru Drăguşanu 183

VARIETĂŢI CRITICE

Alecsandri şi Eminescu 192
Ion Creangă artistul 198
În marginea lui "Moş Nichifor Coţcariul" 204
Feericul nocturn eminescian 209
Motivul lebedei lui Eminescu 218
Observaţii asupra metricii eminesciene 226
Universul rural eminescian .. 229
Întâii protagonişti ai teatrului caragialian 236
Caragiale şi sugestia 243
Ironia în opera lui Caragiale 247
Un clasicist baroc: C.Hogaş . 259
La cincizeci de ani de la moartea lui St. O. Iosif 282
N. Iorga 289
Liviu Rebreanu. Omul 292
Problema scrisului la Liviu Rebreanu 297
Liviu Rebreanu, poetul Bucureştilor 301
Marginalii la opera lui I. Agârbiceanu 307

Aprecieri critice 323

ŞERBAN CIOCULESCU

VARIETĂŢI CRITICE

Apărut: 1997. Format: 70x108$^{1}/_{32}$
Coli tipar: 14,35 Coli editoriale: 13,53 Tiraj: 5000 ex.

Casa de editură «LITERA»
str. B.P. Hasdeu, nr. 2, Chişinău, MD 2005, Republica Moldova
Operator: *Maia Prodan*
Tehnoredactor: *Tatiana Covali*
Corector: *Raisa Coşcodan*
Redactor: *Ion Ciocanu*
Editor: *Anatol Vidraşcu*

Tiparul executat sub comanda nr. .
Combinatul Poligrafic, str. Mitropolit Petru Movilă, nr. 35,
Chişinău, MD 2004, Republica Moldova

Departamentul Edituri, Poligrafie şi Comerţul cu Cărţi